ESTUDIOS SOBRE EL TEATRO DE GIL VICENTE (OBRAS DE TEMA AMOROSO)

LA COMEDIA DE RUBENA: SEDUCIDA Y ABANDONADA

> Oo, minha mãy! Onde estais?
> .....
> Vós, bem sey que sospiraes,
> porque os sospiros que eu dou
> sam os mesmos que vós daes!
> *(La comedia de Rubena,* cena II).

Don Marcelino expresó unos juicios excepcionalmente severos sobre *Rubena:* «nada, por el contrario [considerando algunas otras obras de Gil Vicente], más grosero, más incongruente y peor combinado que la comedia bilingüe de *Rubena*».[1] La razón principal de tal disgusto, además de «la acción nada limpia», en que protagonizan «un abad, una doncella y un clérigo mozo», es, evidentemente, la supuesta falta de elementos unificadores en la obra: «es tan desconcertada en su plan, tan irregular y tan llena de farrago».[2] Otro ilustre vicen-

---

1 Marcelino Menéndez Pelayo, *Gil Vicente,* en *Antología de poetas líricos castellanos, Obras Completas,* (Santander: Aldus, 1944), Vol. XIX, p. 371.

2 *Ibíd.,* p. 370.

tista, Aubrey Bell, coincide: «his claims [de Gil Vicente] to immortality rest on different grounds», porque, entre otras razones, «*Rubena* is totally lacking in unity of time or place».[3] En su excelente edición de *Rubena,* Giuseppe Tavani, por su parte, declara que la estructura de esta obra «è inconsistente, assolutamente priva di unità; l'azione è frammentaria e contravviene, si direbbe quasi programmaticamente, alle unità di tempo, di luogo e di svolgimento», aunque reconoce «una certa unità» en la tercera *cena,* «che potrebe anche essere considerata un autonomo *Auto de Cismena*».[4] De acuerdo con este crítico, sólo la primera *cena* constituiría «la vera e propia *Comedia de Rubena*».[5] Por no haber podido encontrar «a unidade dramática», Gil Vicente debiera ser considerado incluso como dramaturgo fallido, según G. V. Saraiva: «A demonstração mais cabal da incapacidade dramática de Gil Vicente parece-me estar no seu teatro romanesco».[6] Así, según la gran mayoría de los críticos, el lector puede apreciar «le situazioni», «i caratteri», «le scene drammaticamente perfette», «la riqueza folclórica», «cierta fantástica poesía», etc., etc. de *Rubena,* pero sólo si los considera aisladamente, como elementos independientes, pues, vistos como conjunto dramático, parecen un monstruoso minotauro de Pasifae.

Si el único propósito de Gil Vicente consiste en dramatizar una serie de peripecias, inspiradas en un relato bizantino de la *Confessio amantis* [7] u otro parecido, y combinadas con

---

[3] *Gil Vicente* (Oxford University Press: Hispanic Notes and Monographs, 1921), p. 14.

[4] *Comedia de Rubena* (Roma: Ateneo, 1965), Introduzione, páginas 15 y 18.

[5] *Ibíd.,* p. 19.

[6] *Gil Vicente e o fim do teatro medieval* (Lisboa: Europa-América, 1942), p. 129.

[7] Aubrey Bell: «*Comedia de Rubena* is especially interesting because it is derived from the same source as *Pericles, Prince of Tyre* and presents us in the person of Cismena with a Portuguese Marina, the common inspirer being John Gower in his *Confessio amantis*» (*Gil Vicente,* p. 12). Las semejanzas entre los episodios narrados en *Confessio amantis* y los de la pieza gilvicentina parecen muy tenues —in-

trozos realistas de la vida diaria y elementos folclóricos y costumbristas contemporáneos, según creen algunos críticos, entonces sería inevitable coincidir con ellos en que *Rubena* tiene, de hecho, graves defectos. Sin embargo, no por la falta de las unidades de acción, lugar y tiempo, como se piensa, porque ésta se podría justificar por el hecho de que el autor se propuso dramatizar una trama bizantina, que se desentiende, característicamente, de esas unidades. Incluso en el teatro de Shakespeare hay ejemplos que demuestran que tal acercamiento a la trama se puede realizar sin menoscabo del arte.[8] Presupuesta una trama episódica más o menos convencional, incluyendo la bizantina, en *Rubena,* resultarían muy extrañas e inexplicables, esto sí, las flagrantes contradicciones en los planos temporales, geográficos y de acción. Por ejemplo: ¿Por qué se desplaza tan repentinamente la acción de Castilla a Portugal, al principio de la segunda *cena*? ¿Por qué se sitúan ciertos lugares portugueses en Creta? ¿Por qué, desarrollándose la acción de la tercera *cena* en Creta, actúan a veces los personajes, como si estuvieran en Portugal? ¿Por qué venera el mismo personaje al Dios cristiano y a las divinidades paganas? Como es bien sabido, éstas y otras «transgresiones» parecidas dejaron muy perplejos a varios vicentistas. Sin embargo, ¿no debieran precisamente esos curiosos «defectos», entre otras razones, hacernos un poco menos seguros de que Gil Vicente tuviera de veras la intención de dramatizar un sencillo relato de peripecias bizantinas en su *Rubena*?

En los últimos años han aparecido dos artículos, en que, por excepción, se intenta defender la unidad dramática de

---

suficientes, en nuestra opinión, para indicar aquella obra como fuente directa de ésta. Sin embargo, nos parece obvia la relación entre los relatos bizantinos, *en general,* y algunos detalles significativos, de la obra gilvicentina, según mostraremos más adelante. Por otra parte, resulta muy sugestiva la semejanza de ciertos elementos en *La Comedia de Rubena* y en *Pericles.* A momentos el lector tiene la vívida sensación de que Shakespeare leyó la pieza de Gil Vicente.

[8] Nos referimos, en particular, a *Pericles,* citada en la nota anterior.

Rubena. Thomas Hart, autor del primero,[9] cree encontrarla en la determinación de Cismena —quien actúa en las dos últimas *cenas*— de evitar los errores de Rubena, su madre, dramatizados en la primera *cena*. Todas las acciones de aquélla serían así motivadas específicamente por la desgracia de ésta. De un modo algo parecido, Daniel Rangel-Guerrero arguye en favor de la unidad de la obra, a base de un contraste entre la conducta irresponsable de Rubena y la responsable de su hija Cismena.[10] Aunque revelen una intuición parcialmente acertada, nos parece que estos estudios no resuelven en absoluto el problema de la unidad dramática de la obra: El de Hart no explica satisfactoriamente la función de varios episodios y personajes importantes, como tampoco la de los elementos sobrenaturales, mientras el de Rangel-Guerrero ni emprende tal explicación, haciendo así, arbitrariamente, caso omiso de una parte muy considerable e importante de la obra.

Desde nuestro propio punto de vista, todos los personajes: hombres, diablos, hadas..., todos los episodios, todos los detalles y, desde luego, las tres *cenas* de *Rubena* —muy apropiada y significativamente titulada así— se unifican de modo extraordinariamente armónico, por medio de unos recursos dramáticos tan ingeniosos que, de hecho, éstos llegan a constituir el aspecto quizás más interesante de esta obra maravillosa, tan inmerecidamente menospreciada y despreciada. Entendida debidamente, la estructura dramática de *Rubena* no se revela reñida ni con los más rigurosos preceptos neoaristotélicos sobre las unidades, lo cual constituye una tremenda ironía, al tenerse en cuenta las opiniones citadas arriba.

En la primera escena de la obra aparece un Licenciado, quien explica sucintamente las razones de la terrible situación en que se encuentra Rubena:

---

9 «The Dramatic Unity of Gil Vicente's *Comédia de Rubena*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 1969, *XLVI*, pp. 97-108.

10 «La responsabilidad en *La comedia de Rubena*», *Proceedings of the Northwest Conferences on Foreign Languages*, 1975, 26th, pt. 1, pp. 154-158.

En Tierra de Campos, allá en Castilla,
avía un abad que allí se morava
tenía una hija que mucho preciava,
bonita, hermosa a gran maravilla.
Un clérigo moço, que era su criado,
enamoróse de aquella donzella:
la conversación acabó con ella
lo que no deviera acer començado.
Llamavan a ella, por nombre Rubena;
hallóse preñada; el moço ahuyó;
todos sus meses arreo encubrió,
que biva persona sabía su pena. (pp. 43-44).[11]

El drama empieza en los momentos inmediatamente antes del parto. Nos parece de importancia crucial prestar gran atención a las circunstancias materiales y, sobre todo, al estado emocional de la joven en este trance.

Rubena está en su cuarto, sintiendo los primeros dolores del parto y llorando «su triste fortuna, rompiendo las telas de su coraçón» (p. 44). Llora muy calladamente, porque teme que pueda oírla su padre, «fuerte, cruel, celoso, muy bravo, sin templa ninguna» (p. 44), quien está en el cuarto contiguo, acostado, pero no dormido. «¿A quién contaré mi pena?» (p. 45). Con Benita, la criada, no puede contar en absoluto, porque de seguro «dezir-lo-há» (p. 49). Rubena se siente «sin más compañía que sola tristeza» (p. 44) y «sin esperança de algún abrigo» (p. 44). En esta angustiosa soledad, embisten su espíritu unas terribles aprehensiones por el futuro y unos torturantes remordimeintos por el pasado. «¿Qué haré, desamparada ...triste, preñada, sin marido?... ¿Qué seraa, triste de mí?» (p. 45 y 46). Al recordar su amarga experiencia amorosa, Rubena se siente engañada, traicionada por «la falsa fee de los amores» del clérigo, quien se aprovechó de su «mocedad desdichada» (p. 45 y 50). Sin embargo, Rubena pronto empieza a reprocharse a sí misma, como principal culpable: «¿Por qué me salí de mi camino discreto?» (p. 46). Ya no podrá ser nun-

[11] Nos servimos de la edición de G. Tavani, citada en la nota 4. Indicamos la página en paréntesis tras la cita.

ca como aquellas muchas «benditas donzellas» que guardan «su perfeción» para «su propio barón», aquellas «desposadas y casadas» que son «corona de sus parientes» (p. 47). El remordimiento se hace mucho más torturante, al recordar Rubena el amor, la ternura y el cuidado con que la crió su padre: «En pensar quanto preciada desde niña fuy criada... Siempre de mi padre amada» (p. 48). No hay duda de que Rubena teme mucho a su padre, por haber amancillado de tal modo «su vida, su honrra y su fe» (p. 45). Sin embargo, es importante observar que lo que más la preocupa son las penas y la vergüenza que *ella va* a causar a su padre querido, si llega a enterarse de lo ocurrido: «me duele su dolor más que mi desaventura!» (p. 74). Las penas de Rubena son tan excruciantes, precisamente porque piensa que su error fue también un acto de indecible ingratitud hacia su padre: «Que más duele arrepentir dos mil vezes que el parir» (p. 48). Es, en particular, por este sentimiento de culpa, por esta íntima vergüenza, que Rubena desea «esconderse» de la vista del mundo, desaparecer por completo de él, si esto fuera posible... morir:

¡Quien tuviera, o quien hallara
una preciosa vara
que tuviera tal condón
que emproviso me llevara
a alguno que me sacara
el coraçon!

¡Oo, tristes nuves escuras
que tan rezias camináis,
sacadme d'estas tristuras
y llevadme a las honduras
de la mar, adonde vais!
.....
Yo misma quiero el morir.
(p. 46 y 47).

A medida que los dolores del parto la «ciercan» más y más, crece también la ansiedad y el pánico: «Sin ventura, ¿qué haré? ¿Adonde me esconderé?» (p. 50). La partera, llamada por la criada, trata de ayudar a Rubena con curiosas prácticas curanderas, con consejos domésticos y supersticiosos, formulados a veces con naturalismo repulsivo y con una conducta libre de toda inhibición: «dizy-lhe hûa Ave Maria enquanto eu vou mijar» (p. 66). Las fuerzas de Rubena están desfalleciendo rápidamente: «Estoy mucho afatigada... de muy

gran tormento aflita... ¡Oo cuytada, dolorida, en qué estremo estaa mi vida!» (p. 58, 60 y 63). La partera sugiere:

Olhade cá, filha amiga,
feyticeyra aveis mister,
.....
ver-vos-edes em fadiga
se vosso pay cá vier!
Eu vo-la quiero yr buscar,
.....
e mandar-vos-há-levar
onde parireis segura
E enquanto a vou chamar
muyto asinha sem tardar,
vos sostende a criatura
(pp. 66-67).

Remordimientos implacables... temores paralizantes... extremada fadiga emocional y física... agudos dolores del parto... inseguridad... desconfianza en todos... la deshonra del padre y de la familia... el castigo... las prácticas toscas y supersticiosas de la siniestra partera... ¡la bruja!... El espíritu de Rubena ya no puede sobrellevar tan excruciante carga y se entrega, inerme, a la desesperación:

¡Venga ya todo el infierno
por esta triste Rubena!
.....
¡que el infiernal fuego eterno
no se iguala a esta pena!
Y pues mi suerte lo quiso,
no espero paraiso
.....
¡venga el infierno improviso
que lleve a quien, sin aviso,
escogió mala ventura! (p. 67).

Inmediatamente después de estas desesperadas declaraciones, aparecen en escena cuatro diablos, invocados «per esconjuraçoes e feytiços» (p. 67) de la bruja, a quien se refirió antes la partera, al hablar con Rubena. La bruja les manda: «¡Que sirvaes esta senhora...» (p. 73). Obedientemente, «os inmigos» colocan a Rubena «no andor» y se la llevan «n'el ayre ansí... a una montaña» (pp. 72-73 y 74).

Por esta intervención de la bruja y de los diablos, Menéndez Pelayo caracteriza *Rubena* como «la más antigua comedia de magia de nuestro teatro».[12] Infelizmente, el genial polígrafo no elabora esta observación tan crucial ni explica cual,

---

12 *Gil Vicente,* p. 371.

según él, es la función dramática de lo mágico en el contexto total de la obra. Otros críticos censuran estos elementos sobrenaturales, considerándolos, evidentemente, como parte típica de ese extraño farrago en *Rubena.* Con este respecto, son muy reveladoras las siguientes disquisiciones de Thomas Hart:

> what is perhaps most disturbing about *Rubena,* for a modern reader, is the presence of witches, devils, and *fadas* within the limits of a generally realistic plot... Like the authors of the romances of chivalry, *Vicente is open to the charge that he uses his supernatural elements irresponsibly,* though not quite in the same sense, since they rely on the supernatural to get their heroes out of predicaments from which there can be no plausible escape, while *Vicente introduces supernatural figures to carry out tasks which might equally well have been performed by human agents.* They abuse the fantastic by employing it with no regard for credibility, *Vicente abuses it by employing it when there is no need to do so.* [subrayado nuestro] [13]

Sorprende que un estudioso tan íntimamente familiarizado con la obra vicentina acuse al genial dramaturgo y poeta de servirse de modo irresponsable de los elementos sobrenaturales en sus obras. Según nuestro modo de entender las piezas dramáticas de Gil Vicente en que se introducen elementos sobrenaturales, no hay ninguna entre ellas que pueda justificar la censura de Hart. Todo lo contrario, creemos que esos elementos se emplean, en cada caso, de un modo extraordinariamente imaginativo y, a la vez, dramáticamente funcional, aunque también reconocemos que por la peculiar complejidad del teatro gilvicentino este aspecto de su arte no es siempre de fácil comprensión.

En el caso de *Rubena,* ¿no es quizás posible que los elementos sobrenaturales se introduzcan en vez de los «human agents», porque éstos no pueden desempeñar en absoluto la función dramática exigida por el modo de concebir el autor

---

[13] «The Dramatic Unity of Gil Vicente's *Comédia de Rubena,* pp. 99-100.

la situación? Obsérvese atentamente la disposición de las escenas: los diablos aparecen de repente, en el mismo instante en que Rubena acaba de proclamarse perdida: «no espero paraíso... venga el infierno improviso!» Según nosotros, con esta irrupción repentina de los diablos, Gil Vicente se propone dramatizar las visiones y las pesadillas que se producen en la mente desesperada, fatigada y febricitante de Rubena, por la predisposición psíquica de remordimientos y aprehensiones que hemos detallado arriba. Los diablos y la bruja son sencillamente los «pensamientos escondidos», como diría Cervantes, son los pobladores naturales de la alucinación, del delirio de Rubena.[14] Que se trata de un delirio nos lo sugiere el autor también por el modo ingenioso de alternar bruscamente las escenas en que protagonizan los diablos y la bruja (alucinación) con los breves monólogos de Rubena (intervalos de semilucidez mental): Rubena: «¡venga ya todo el infierno...!» — Aparecen los diablos que se disponen a acudir al llamado de la bruja (pp. 67-71) — Rubena: «¡O angustias y pesar, dad ya fin a mis genios...!» (p. 72) — Aparece la bruja con los diablos, quienes traen un «andor» (pp. 72-73) — Rubena: «Señora, pues consentí contra mí tan mala suerte...» (p. 73)... La mención de la bruja por parte de la partera («feyticeyra aveis mister») se imprime con gran fuerza en la mente ya delirante de Rubena, procreándose de inmediato en varias formas, situaciones y relaciones, con su propia lógica de alucinación incongruente.

---

[14] Desde un punto de vista rigurosamente literal, se puede argüir que en la acotación escénica se nos dice explícitamente que es la bruja con sus conjuros la que hace venir a estos diablos (p. 67) y que, así, Gil Vicente se propuso presentar tan sólo una curiosa escena de magia. Sin embargo, nos parece evidente que las acotaciones escénicas, como también las intervenciones esporádicas del Licenciado en *Rubena* sirven para anunciar al público las apariciones de los personajes e indicar los cambios de lugar, tiempo y acción, pero de ningún modo para explicar su sentido simbólico y dramático.

Para el recurso dramático de «los pensamientos escondidos» en Cervantes véase nuestro artículo: «Algunas observaciones sobre *La casa de los celos*», *Hispanófila*, 1973, No. 49, pp. 51-58.

La bruja, ¿es personaje que, de hecho, viene al cuarto de Rubena, que protagoniza *también* en la realidad o tan sólo en la mente delirante de Rubena? Imposible es decirlo, y en esto estriba uno de los aspectos más geniales del arte dramático de *Rubena,* porque el público o el lector mismo experimenta las sensaciones del delirio de la infeliz joven, en cuya mente lo real y lo ilusorio se mezclan confusa, caóticamente, porque los contornos de cada esfera de experiencia son, en esas circunstancias, por necesidad, indefinidos y decepcionantes.

¿No es quizás verdad, según dicen todos, que a las pecadoras y, en particular, a las pecadoras como ella que se han amancebado con un religioso, se las llevan los demonios? [15] Es así del todo natural que ante los ojos de Rubena de repente aparezcan esos diablos con un «andor», a quienes la bruja instruye: «levay-a muito escondida e trazede-m'a parida». (p. 73). El Licenciado después explica que aquellos «esp'ritos» llevaron «n'el ayre ansí a Rubena» a una montaña, donde «parió una hija, mas linda d'España» (p. 74).

Obviamente, en el colmo del pánico y del delirio, Rubena huye de casa, para esconderse, para ocultar su vergüenza, pensando que está en poder de los «esp'ritos»: «voyme del todo d'aquí... con la muerte... me voy de temor» (pp. 73-74). La subida frenética por la áspera ladera del monte, entre altas peñas y sobre profundos abismos, le da escalofriantes sensaciones de un vuelo peligroso por el aire, entre las nubes. El Licenciado nos informa que inmediatamente después del parto

---

[15] Para la debida comprensión de la obra y, en particular de las escenas en que actúan los diablos y la bruja, es imprescindible tener en cuenta la familiaridad de Rubena con las creencias populares acerca de la intervención de los poderes sobrenaturales, demoníacos, en los asuntos humanos.

En la tradición literaria popular y en el folklore hay, claro está, referencias al castigo horrendo reservado para las concubinas de los religiosos (Véase, por ejemplo E 411.2.1 del *Motif-Index of Folk-Literature* de Stith Thompson, Bloomington, Indiana University Press, 1955).

en el monte: «Fue la cuytada de tierna edad subiendo la sierra... por do la guiava su misera vida, sin otra compaña sino soledad» (p. 75). Además de la desesperación que Rubena experimenta en su extrema soledad, se destacan fuertemente también el pánico y el desconcierto mental que continúan poseyéndola: «hechó sus vestidos en una ribera... ceñió su camisa las carnes de fuera...» (p. 74). ¡Sugestivo retrato de una trastornada mental! [16] Por lo tanto, el lector observa que el estado emocional de Rubena no es muy diferente de cómo era inmediatamente antes del parto. En efecto, su condición está agravada ahora por un terrible sentimiento de culpa, por haber abandonado a la criatura en la hostil montaña. Es de suma importancia tener en cuenta este hecho, porque a partir de este momento toda la obra es una genial dramatización del torturante sentimiento de culpa de Rubena, involucrado inextricablemente, claro está, con todas las demás emociones de aprehensión y desesperación que se han destacado antes. En esta pesadilla penetra esporádicamente un caluroso resplandor, la cariñosa preocupación y la esperanza de todo lo bueno que el corazón materno cultiva para su criatura y con que la acompaña en toda su vida. Así, aunque Rubena ya no está presente en la obra, en el sentido físico, después de la escena del parto — y así lo destaca el Licenciado: «dexemos la madre, que es cosa profunda», (p. 75)—, sí está presente, en todo momento, en el sentido espiritual: Cismena, su hija, que protagoniza en el resto de la obra no es, dentro de la ficción, un ente biológico, de vida concreta, real, sino tan sólo una forma imaginada de una vida modelada por Rubena, la madre, en unos momentos de profunda crisis emocional. Evidentemente, sin percatarse de la importancia de su observación, Hart advierte que el nombre *Cismena* parece derivado del verbo portugués *cismar* que significa *ficar absorto en pensamentos, an-*

---

16 El lector recuerda a Cardenio en Sierra Morena: «iba saltando un hombre, de risco en risco y de mata en mata...» (*D. Quijote*, I, cap. 23).

dar preocupado.[17] De acuerdo a nuestra interpretación, Cismena es, precisamente, la forma que en la obra adoptan las angustiosas preocupaciones de Rubena. En otra parte, Hart expresa otro pensamiento muy sugestivo, al considerar el modo de ser de Cismena: «One may even be tempted to suppose that Cismena is, in a sense, a reincarnation of her mother, who is given a second chance to live her life and to do so in the light of the experience she gained the first time around».[18] En las obras de Gil Vicente no se evidencia ninguna creencia filosófica, religiosa, metafísica... que justifique pensar que en *Rubena* se dramatiza un caso de reincarnación. Sin embargo, la observación de Hart sustenta de modo interesante nuestra tesis de que Cismena es, entre otras cosas, una expresión expiatoria del pecado de la madre. Cismena es una hija, como Rubena, su madre, la modela en su imaginación, como ésta quisiera que aquélla fuese, como ella misma hubiera querido ser. Cismena es una hija sin los defectos y los errores de su madre, porque ésta la despoja de todos ellos. Rubena necesita imaginar una hija idealmente virtuosa, de vida afortunada, porque ella misma perdió su virtud y acabó infeliz y también porque la persigue en su conciencia la terrible recriminación por el abandono de la hija. Cismena es, en suma, la idea de Rubena, lo cual se comprueba también por el hecho significativo de que la obra lleva el título *Rubena*[19] y no *Cismena,* a pesar de que sea este personaje el que «protagoniza» en la mayor parte de la obra. Cismena misma revela explícitamente

---

17 «The Dramatic Unity of Gil Vicente's *Comédia de Rubena*», p. 104.

18 *Ibíd.*

19 Resulta evidente que Gil Vicente escogió el nombre *Rubena* por sugerencia directa del *Rubén* bíblico: «Hijo mayor de Jacob y de Lia. Perdió, por su comercio con una criada de Raquel y concubina de Jacob, el derecho de primogenitura, que fue transferido a Judá». (*Primer diccionario general etimológico de la lengua española,* Madrid, 1882, tomo IV, p. 786). Es sumamente significativo para nuestra tesis que *Rubén* es «voz que significa *hijo de la visión*» *(Ibíd.).*

una vez que su existencia se identifica por completo con la de su madre:

> Oo, minha mãy! Onde estais?
> .....
> Vós, bem sey que sospiraes,
> porque os sospiros que eu dou
> sam os mesmos que vós daes! (p. 108).

En las páginas siguientes de este estudio puntualizamos algunos de los aspectos más fascinantes de este proceso de identificación de Rubena con Cismena.[20]

Mientras la desesperada y medrosa Rubena huye del mundo, subiendo la sierra, en su mente todavía afiebrada y aturdida se están proyectando, con su lógica propia, el destino inmediato de la hija abandonada y algunas etapas muy cruciales —desde el punto de vista materno— de su vida futura. En las *cenas* 2 y 3, en que actúa Cismena, se deben así distinguir tres momentos fundamentales: Cismena abandonada por Rubena y amparada por la bruja y los diablos; Cismena a los

---

[20] Al hablar de la reincarnación de Rubena, Hart hace una sugerencia muy interesante: «It is conceivable that this point might have been brought home to the audience by having the same actress play both parts; the child Cismena's resemblance to her mother is remarked by the *Feyticeira:* «Oo! quam propri'a Rubena!» («The Dramatic Unity of Vicente's *Comédia de Rubena*», p. 104). Claro está, con la misma técnica de representación se podría dramatizar, con gran eficacia, el problema de Rubena, según la interpretación de la obra que venimos ofreciendo en este estudio. A partir del delirio, cuando empiezan a dramatizarse «los pensamientos escondidos» de Rubena, ésta se quedaría *siempre* en la escena, pero en el fondo, como figura vaga, al principio contorsionándose en una cama y después subiendo frenéticamente la sierra y parándose a veces a contemplar, ya fascinada ya aprehensiva, a los personajes en escena: acción simultánea en doble plano. Nos parece probable que Gil Vicente representara de este modo esta extraordinaria obra, aunque sabemos que nuestra sugerencia parecerá demasiado «moderna» a algunos críticos.

cinco años, a la merced de una mala madrastra; Cismena en edad de amores y matrimonio. Los 16 años de la vida de Cismena se condensan así en unos pocos momentos en la imaginación de Rubena. La misma brusquedad con que se inician y se acaban las varias etapas sugiere los saltos repentinos y, a veces, inconexos del pensamiento.

Para comprender la primera visión de Rubena, en que los diablos llevan a la criatura abandonada a la bruja, es imprescindible recordar que antes del parto la partera sugirió a Rubena que la bruja era su única posible salvación, la única que podía encargarse de ella y de su bebé, para que nadie se enterara de lo ocurrido. Así se explica, desde el punto de vista psicológico, que a pesar del miedo y de la aprehensión que esa sugerencia le había causado, Rubena mantenga incisa en su memoria a la bruja como la que va a responsabilizarse de su hija. Por esto, es sugestivo que a pesar de que la bruja instruya a los diablos que abandonen a la criatura («a criancinha engeyta-la», p. 73), éstos se desentienden del mando, trayéndosela a ella. Es el corazón materno, que quiere desentenderse, a toda costa, de tan terrible destino para su hijita. Esto se destaca muy sugestivamente también por la recomendación cariñosa de Rubena que los diablos comunican a la bruja:

> Disse que alem dos cueyros
> manda cuantas joyas tinha
> e se crie esta menina
> muyto ben por seus dinheyros
> e que lhe chamem Cismena (p. 79).

Es el profundo amor, es el deseo ardiente de Rubena que transforman en su imaginación a la temible y grotesca bruja en mujer de los más tiernos instintos maternos. Tanto las acciones como las palabras de la bruja traicionan, de modo inequivocable, las preocupaciones y el cariño de la madre, Rubena. Es particularmente reveladora la entrevista de la bruja —hecha madre sustituta en la mente de Rubena— con

la «honrada lavradora de leyte», a quien aquella hace venir para criar a Cismena:

AMA
Day-me a criança e mamaraa.

FEYTICEYRA
Primero eu saberey
que leyte he o vosso, amiga.
.....
De que tempo sois parida?

AMA
De hum anozinho, no-mais.
FEYTICEYRA
E que cantigas cantais?

AMA
«A criancinha despida»,
«Eu me sam Doña Giralda»
e tambem «Val-me, Lianor»
.....
e outras muytas d'estas tais
.....

FEYTICEYRA
O demais quero eu ver
que o cantar. Perdey cuidado
que lhe dades a comer?

AMA
Papinhas de pão relado.
FEYTICEYRA
E dipois que apontas a arnelha?

AMA
Sopezinhas de panella
e leyte fresco coado, etc.
(pp. 86-90).

El cariño y la ternura con que el ama se refiere a las comidas y a las canciones con que va a regalar a Cismenita son, asimismo, creaciones del deseo y de la imaginación ventrilocua de Rubena.[21]

---

[21] Claro está, de acuerdo a nuestra interpretación de la obra, todos los personajes —excepto la criada, la partera, el padre y posiblemente, en parte, la bruja— como también las situaciones en que actúan, son creaciones de la alucinación de Rubena. Sin embargo, es importante recordar que estos personajes y sus acciones, creados por la imaginación, tienen siempre su incepción en la realidad experimentada, directa o indirectamente, en la vida o en la ficción. La actuación extensa y muy variada de la bruja, por ejemplo, se desencadena de una breve visita a la parturienta o quizás de una mera referencia a ella por parte de la partera, según ya se ha dicho. Todo el mundo creado por Rubena tiene un pie en la realidad y otro en la fantasía. El Licenciado tiene una función parecida a la acotación escénica. Véase nota 14.

El hecho de que la bruja se sale a veces con expresiones muy chocantes, referidas a la niña (Por ejemplo, «Ru-ru, menina, ru-ru, mouram as velhas e fiques tu coa tranca no cu», pp. 84-85), no contradice nuestra interpretación, sino que incluso la respalda, porque nos sugiere que en la instintiva necesidad materna de Rubena de forjar una imagen sublimada de la bruja, que va a ser la madre sustituta de su hija, interfieren, ocasionalmente, las nociones populares sobre el modo de ser de las brujas, con las cuales Rubena de seguro ya está familiarizada desde su niñez. La congruencia psicológica y artística de la bruja consiste precisamente en esta extraña combinación de manifestaciones personales. Naturalmente, la misma ambivalencia o duplicidad se aprecia en la actuación y en la personalidad de los diablos. Por una parte, son los patrocinadores temibles de un parto producido por el pecado y, por otra, benévolos y puntuales procuradores de todas las necesidades de la criatura.[22] Para apreciar debidamente el estado emocional, psíquico de Rubena, resultan muy reveladores los detalles con que se describen estos curiosos demonios:

LEGIAM
Plutam faz rasto de cam
com as unhas ao través;
Caroto tem pees de grou:
.....
Draguino, rasto de burra
.....
Eu quero-os yr esperar
.....
Pollo ar yrey milhor
como peyxe voador, etc. (p. 68).

Grotescos y muy graciosos a la vez, estos diablos hacen recordar la escultura de los capiteles románicos y los personajes demoníacos de los cuentos populares y del folklore universal. «Es claro», observa Menéndez Pelayo, «que Gil Vicente no par-

[22] La bruja envía a los diablos a buscar una cuna en las casas de los «frades, menistros e curas, que todos têm criaturas» (p. 81). Varios críticos han apreciado la evidente implicación anticlerical. Sin embargo, esta referencia satírica tiene, ante todo, una función dramática, porque la produce la experiencia personal de Rubena, hija ilegítima de un clérigo y amante seducida y abandonada por otro.

ticipa de estas supersticiones».[23] De ello nos convencen los muchos detalles cómicos que el autor pone muy de relieve. Buscando al diablo Legiam por la sierra, el diablo Draguino cree haber encontrado un rastro seguro: «Eis aqui onde mijou, a meia noite seria», mientras Caroto, otro diablo, se maravilla de la naturaleza elusiva del compañero ausente, con esta graciosamente ingenua paradoja: «Crede, que o demo hia n'elle» (p. 70), etc., etc. En suma, estos diablos son «propio quali il popolino se li immagina» [24] y, consecuentemente como los imagina también Rubena, de acuerdo a los muchos relatos que de niña debió de haber oído de boca de niñeras, criadas y vecinas. Así, en el momento crítico de su situación, cuando más la tortura el remordimiento, cuando más agudamente siente la culpa y empieza a sucumbir al delirio, Rubena, muy naturalmente, evoca en su imaginación a los diablos, del único modo que ella puede concebirlos, es decir, con la misma fisionomía y con todas las particularidades recalcadas por los anónimos narradores en su niñez. Por no apreciar esta función dramática de la bruja y de los diablos —es decir, como productos naturales del miedo y de la esperanza, simultáneamente, en la imaginación trastornada de Rubena— Y. David Peyre hace la siguiente observación:

> Il semble qu'avec Gil Vicente on assiste, dans la *Comedia de Rubena,* a la transposition d'un thème... ici paraît-il vouloir transposer le thème du miracle et nous faire entendre un contrepoint où le merveilleux infernal prendra la place du merveilleux chrétien. Ce ne sera pas la vierge seule qui sauvera Cismena, mais ce sera aussi la sorcière et, ses serviteurs, les diables mineurs, qui lui procureront une nourrice et un berceau et lui offriront la possibilité d'assumer un destin sur lequel il semble bien que veille la Providence.[25]

---

23 *Gil Vicente,* p. 372.

24 Poppa Vólture, *Gil Vicente: Teatro,* (Firenze: Sansoni, 1957), Vol. I, p. 539.

25 «La Comedia de Rubena: une pièce insolite de Gil Vicente», *Bulletin des Etudes Portugaises,* 1971, Vol. 32, No. 1, pp. 21-22.

¿Por qué? ¿Cómo?, pregunta el lector. ¿Cuál sería el sentido de ese «contrepoint»? ¿De acuerdo a qué premisa religiosa o filosófica atribuiría Gil Vicente a los poderes infernales tan desinteresado deseo de ayudar a un necesitado ser humano?

Las hadas son personajes obligados en los partos del folklore de muchos países, como de seguro ya sabe el lector.[26] Por esto es natural que Rubena las imagine, al lado de la bruja y de los diablos, prediciendo el futuro a la recién nacida. Entre otras cosas, las hadas predicen que, de niña, Cismena se encontrará en Creta «sem amparo», pero que se salvará, refugiándose «na boscagen d'Arrochella», donde «lhe dara de comer hûa bestial, salvagem de doo della» (pp. 93-94). El hecho de que la acción de gran parte de la segunda *cena* y de toda la tercera tiene lugar, de repente, en Creta y que en la obra la geografía ibérica concreta se mezcla de un modo supuestamente indiscriminado con la exótica e imaginaria de Creta, ha causado gran perplejidad entre los críticos, como se puede apreciar, por ejemplo, por esta observación de Carolina Michaelis de Vasconcellos, exenta de todo intento interpretativo: «A boscagem d'Arrochella, uma das quatro aldeias desse nome, que ha em Portugal, provavelmente a da Estremadura, e transferida pelo poeta a ilha de Creta».[27] El lector pregunta otra vez: ¿Por qué cometería Gil Vicente tal arbitrariedad? ¿Por qué caería en error tan extraño, obvio y tan fácilmente evitable? La contestación nos parece evidente: no es Gil Vicente el que transfiere Arrochella a Creta, sino Rubena. Esta, en su imaginación, quiere enviar a su hija lejos de toda la gente que la conoce, lejos de Castilla y Portugal, y Creta surge en su memoria, con toda probabilidad, por pertenecer esta isla al mapa típico en los relatos bizantinos, en que acostumbran protagonizar doncellas desamparadas, en búsqueda de familia

---

[26] Véanse, por ejemplo, F 312 y sigs. del *Motif-Index* de Stith Thompson.

[27] *Notas Vicentinas* (Coimbra: Impresa da Universidade, 1922), p. 378.

y de felicidad. Sin embargo, al tener que evocar un bosque particular en Creta, como refugio para su hija, Rubena no puede hacerlo por las alusiones vagas de la literatura, sino muy naturalmente, por el recuerdo de un bosque más familiar, doméstico, que de seguro ha oído nombrar a menudo. El proceso psicológico de esta transferencia de lugares nos parece muy natural, teniendo en cuenta todas las circunstancias.

En la tercera *cena* hay una situación análoga: Cismena y las «lavrandeyras» están ocupadas en «lavores», en el palacio de aquélla en Creta, pero actúan como si fueran damas de la corte portuguesa: «porque veja o emperador que as cousas de Portugal todas tem grande valor» (p. 125). Este caso de aparente contradicción en los planos geográficos se explica del mismo modo como el anterior: contemplando la futura vida de su hija en una sociedad cortesana, Rubena sólo puede imaginar ésta en términos de la real portuguesa, tan renombrada en todo el mundo. Teniendo todo esto en cuenta, resulta enteramente lógico que los «continui riferimenti alla geografia portoghese.—.sono tanto puntuali quanto vaga, impalpabile e la localizzazione orientale».[28] Así, la superposición de los planos geográficos reales y fantásticos en *Rubena* no presenta en absoluto un abuso caprichoso de la unidad de lugar o un error inconsciente por parte del autor, según piensan los críticos, porque esos cambios de lugar, asimismo como los cambios de tiempo, se efectúan, por un proceso psicológico peculiar, tan sólo en la mente de la infeliz Rubena.[29]

---

28 G. Tavani, *La Comedia Rubena,* nota en la p. 93.

29 Respetco a la «bestial salvagem», Hart observa: «The wild woman... who looks after Cismena when she flees her stepmother is mentioned only in passing; it is difficult to see why any *lavradora humilde* would not have done as well» («The Dramatic Unity of Vicente's *Comédia de Rubena*», p. 101). Como en otros casos que hemos visto, el crítico quiere imponer su propio concepto de la propiedad literaria al genial autor. Si éste optó por una «bestial salvagem», lo más probable es que a ello lo impelían muy buenas razones de índole estética y humana. Tavani observa que este extraño personaje «è certo una fiera, ma ricorda sia pure a la lontana i cavalieri selvaggi di quel

Hart cree que los episodios en que Cismena protagoniza como niña de cinco años, en Creta, son sólo un «brief pastoral interlude which *separates* Rubena's story from that of her daughter» [subrayado nuestro].[30] Es obvio que la inocente niña Cismenita no se conforma con la tesis de la constante reacción consciente de la hija al pecado de la madre, lo cual, según Hart, unifica la obra, y así el crítico clasifica esta parte de la pieza como un sencillo «interlude», sin verdadera función dramática. En nuestra opinión, en cambio, estos episodios representan una parte esencial del drama interior de Rubena, según lo venimos interpretando. A la edad de cinco años, una niña está en un período delicado y formativo de su vida, que toda madre de seguro se complace mucho en contemplar. La bastante extensa escena de Cismenita con los pastores, sus amiguitos, responde así, con toda probabilidad al propósito principal del autor de destacar cómo le complace a Rubena imaginar a su hija en tierna edad: buena, simpática, graciosa, traviesa... Obsérvese cuán «amorosamente se desenha»[31] a Cismena en este diálogo representativo:

JOANE	CISMENA
Di, rogo-t o, Cismeninha, viste-ma minha burrinha?	«Viste-ma minha burrinha?»

filone letterario» [literatura sentimental y caballeresca] (*La comédia de Rubena,* nota en la p. 93. La reminiscencia de las lecturas literarias es parte de lo imaginario o fantástico que se cruza con lo real en la mente confusa y delirante de Rubena. En este contexto dramático, «una lavradora humilde» no podría de ningún modo ser funcional de igual modo y tan apropiada como «la bestial salvagem». Además de otras confusiones parecidas que responden a la misma razón y que ya se han considerado en las páginas anteriores, mencionemos también la simultánea devoción cristiana y pagana de Cismena: «Ao deus claro [Apolo] ...encomendo minha vida... favorece-me, Diana» (p. 121 y 122). Situada Cismena en Creta por la imaginación de Rubena, se impone, ocasionalmente. la reminiscencia de las heroínas, del ambiente y de los dioses paganos de los relatos bizantinos.

30 «The Dramatic Unity of Gil Vicente's *Comédia de Rubena*», p. 99.

31 A. Bell, *Estudos vicentinos* (Lisboa: Imprensa Nacional, 1940), p. 18.

JOANINHO
Olha, olha o que te digo!

CISMENA
«Olha, olha o que te digo!»

JOANINHO
Sempre tu has de chufar.

CISMENA
Que rosto de maa pesar
Para casarem contigo!
Sabes onde eu vi a borrinha?

JOANINHO
Onde?

CISMENA
Nem sei. (pp. 99-100)

Poppa Vólture observa agudamente que Cismena y los pastorcicos «pur nella loro ingenuità, si dicono cose grandi più di loro».[32] Esto se nota, en particular, en los parlamentos de Cismena. Por ejemplo, al revelarle las hadas que su madre era «estrangeyra» y que la que tiene ahora «nam he verdareyra» (p. 106), Cismena exclama:

Alma sem vida nacida
filha da morte acordada
sempre escura... (p. 108).

¿¡Tan sabihondas y trágicas declaraciones a la edad de cinco años!? Mucho más verosímiles y probables parecerían en boca de una doncella de la edad y de las amargas experiencias de Rubena. De hecho, de no tratarse de la imaginación ventrilocua de Rubena, debiéramos achacar a Gil Vicente una abismal falta de sentido realista en la observación de los personajes, lo cual constituiría un hecho sorprendente, incomprensible, para el buen conocedor de sus obras.

Los episodios de Cismena como niña de cinco años tienen también otra función importante en la psicología de Rubena: reflejan sus aprehensiones —anticipadas en todo corazón materno— al contemplar el mal trato que recibe su criatura por mano de una mala madrastra (pp. 95-107).[33]

---

32 *Gil Vicente: Teatro*, p. 539.

33 Jack Horace Parker comenta el episodio de Cismena y los pastores, sus compañeros, del siguiente modo: «the audience sees her guarding goats and held in contempt by the other shepherds and

La ventriloquía de Rubena se hace muy evidente en muchas otras ocasiones en las escenas sucesivas de la obra. Por ejemplo, al llorar la muerte de la noble dama cretense, su protectora, Cismena parece estar preocupada, ante todo, por su propia virtud:

Vos, olhos, olhay por mim,
porque veja posto em fim
meu propósito muy sam,
casto como seraphim!
E assi, como marfim
seja clara minha vida,
e minha horra luzida,
e como fino rabim
assi seja esclarecida (p. 110).

Aquí como en otras partes, llama mucho la atención la insistencia casi obsesiva con que Cismena habla de los resortes de su propia virtud y, simultáneamente, de su total desconfianza del mundo:

Nam me fio de ninguem.
Eu sou minha guardadeyra
que olhe ninguem por ella,
Nam ha mister a doncella
virtüosa atalayada,
que olhe ninguem por ella,
porque aquella que se vella
tem outra vella escusada
.....
ma a que d' outrem sa fía
merece ser enganada! etc.
(p. 112).

Cismena se revela totalmente desconfiada incluso respecto al amor: «Guarde-me Deos d'essa dor» (p. 113) y en cierto momento expresa hasta el deseo de hacerse monja, para así mejor protegerse de las posibles tentaciones: «determino de ser freyra, que este mundo hé todo vam (p. 117). Cismena habla, como si ya hubiera sido víctima de una imprudente confianza en el mundo, como si ya hubiera tenido muy amargas desilusiones por causa del amor... Sin embargo, ¿qué razones tiene Cismena para adoptar tal actitud hacia la vida? Su virtud no

---

shepherdesses because she is a bastard» (*Gil Vicente*, New York, Twyne, 1967, p. 83). ¿Se basa esta opinión en la declaración de Affonsinho, con que se despiden los pastores de Cismena: «vamos buscar nosso gado; fique Cismena apartada!» (p. 106)? De ser esto así, representaría otra faceta sugestiva y muy natural de la preocupación materna de Rubena.

está bajo una continua amenaza; en su vida ha intervenido gente muy digna de su plena confianza y de su aprecio; en asuntos de amores no ha tenido todavía ninguna experiencia, ni buena ni mala... De acuerdo a Hart, como ya se ha dicho, esta actitud de Cismena se debería a su determinación «not to repeat her mother's error, a resolution that will determine her conduct throughout the rest of the play».[34] Hart advierte que su interpretación de la obra depende enteramente de la presuposición de que Cismena, de un modo u otro, sabe la verdad de la vida de su madre: «If we grant that the basis for Cismena's behaviour in the third *cena* is her knowledge of her mother's story...».[35] En otra parte, el crítico declara con más convicción: «Though Cismena does not know what has become of her mother —neither do we— she knows perfectly well why Rubena was forced to abandon her father's house...» [36] Cabe hacer una pregunta crucial: ¿Cómo ha llegado Cismena a enterarse de la triste historia de su madre? ¿Quién se la reveló? Se debe observar que cuando Cismena hace preguntas le ocultan la verdad con una contestación ambigua:

CISMENA	LEDERRA
E minha mãy verdadeyra, que foy d'ella?	*Essa materea he escura* (p. 107). [subrayado nuestro]

Aun admitiendo la posibilidad de que Cismena esté enterada, de un modo u otro, del error de su madre, según lo sugieren algunas de sus declaraciones: «Oo filha da mãy prenhada sem ventura» (p. 108), ¿cómo se explica el hecho mucho más sorprendente de que tiene un conocimiento íntimo de todos los sentimientos y emociones de Rubena, relacionados con su deshonra y preñez? Como observa bien el mismo Hart: «There is, of course, no reason to suppose that Cismena knows how

---

34 «The Dramatic Unity of Gil Vicente's *Comédia de Rubena*», p. 101.

35 *Ibíd.*, p. 104.

36 *Ibíd.*, p. 101.

her mother felt about the matter».[37] A menos de interpretar todo esto como una arbitrariedad o como una defectuosa caracterización del personaje —solución conveniente, pero no justificada en absoluto por las características del arte dramático de Gil Vicente, según nosotros— la conclusión lógica inevitable a que llegamos otra vez es que Cismena es sencillamente la representación, la forma plástica que adoptan la preocupación materna y el deseo ardoroso de Rubena. Por la boca de Cismena habla Rubena, quien conoce harto bien los peligros y desengaños a que está expuesta su hija, porque ella misma los ha sufrido. Rubena quiere salvar a su hija de todas esas «dores d'amor» y, por esto, Cismena —hija de su imaginación— también actúa, como si fuera una mujer por completo desengañada de la vida y prevenida de todas las posibles trampas del mundo. Cismena es como Rubena hubiera querido ser antes de la seducción que alteró de modo tan trágico toda su vida. Esto se aprecia, en particular, en la tercera *cena*, cuando la falsa beata, que quiere minar la virtud de Cismena, debe reconocerse derrotada, impotente, frente al incorruptible carácter de la joven. «Nam caço eu neste covil! Tomay-vos lá com Cismena! Pois faley-lhe tam sotil...» (p. 120). ¡Fácil es imaginar el placer vicario que experimenta con estas imaginaciones la deshonrada Rubena! La misma observación es aún más aplicable a las últimas escenas de la obra, en que Cismena, sentada majestuosamente en su palacio, entre sus «lavradeyras», ocupadas en «lavores de perlas e ouro... e pedras de muytos cores» (p. 124 y sig.), es cortejada por tres admiradores que «Andam perdidos» por ella: Crasto Liberal, Dario Ledo y Felicio. El primero es un viejo verde muy rico y de intenciones francamente lascivas, a quien Cismena desengaña, reprendiendo su conducta: «Devereis d'aver respecto, que soes casado e ja velho ...nam estou em tanda, nem me vendo» (p. 137). El segundo es un individuo presuntuoso y agresivo, a cuyas solicitudes amorosas Cismena contesta, apropiadamente, con un silencio altivo. El tercero es un amante que todos elogian co-

[37] *Ibíd.*, p. 102.

mo «discreto» (p. 126). Su amor por Cismena es intenso y sincero. Cuando ésta lo rechaza, Felicio se va al desierto a «acabar sus dias» desesperado (p. 143). Entonces, ¿por qué lo rechaza Cismena de modo tan brusco y casi cruel?

CISMENA
Senhor, eu não vos chamey.

FELICIO
Nisso se paga o amor?

CISMENA
Qual amor? Não vos entendo
(p. 143)

Hart hace varias sugerencias interesantes sobre las posibles causas de la actitud altiva y severa de Cismena:

> Cismena is moved by her knowledge of the consequences of her mother's yielding to temptation... Cismena's refusal must stem also from her intuitive sense that a love like Felicio's cannot long exist unchanged... This particular idealization of love in religious, mystical terms could find no room for sensuality, it was in fact something that aspired not to refine the sensual, but to transcend it... Cismena wants neither a love without fulfilment nor an illicit love-affair.[38]

No creemos que el rechazo de Felicio por parte de Cismena se deba a una supuesta carencia sensual en aquél, que condenaría a la joven a un amor «without fulfillment». De hecho, el lector tiene una fuerte impresión de que la preocupación por gratificarse sensualmente no entra en absoluto en las consideraciones de Cismena, al enjuiciar las cualidades de los enamorados. Da la impresión incluso de que toda referencia a lo sexual provocaría, probablemente, una automática reacción alérgica en la joven, causada por el recuerdo doloroso de las consecuencias sufridas por Rubena, después de haberse entregado tan imprudentemente al placer sexual con el engañoso clérigo. Cismena tiene «her mother's story very much in mind»,[39] en todo momento, en cualquier circunstancia de su

---

38 *Ibíd.*, pp. 106-107.
39 *Ibíd.*, p. 107.

vida. A Felicio rechaza tan brusca y fríamente por la razón muy sencilla de que éste, a pesar de todas sus declaraciones de amor, no se le ofrece como marido. Hart desecha esta motivación con el siguiente juicio: «It is true that he makes no mention of marriage, but he asks for no more than a sign that she is not wholly indifferent to him».[40] Para nosotros, precisamente este hecho es significativo como causa de la reacción categóricamente negativa e impaciente de Cismena al enamorado Felicio. ¿No empezó quizás del mismo modo la desastrosa relación amorosa de Rubena con el clérigo: «enamoróse de aquella donzella: *la conversación acabó con ella,* lo que no deviera aver començado» [subrayado nuestro] (p. 43)? En la opinión de Cismena, Felicio es un típico amante cortesano, con la boca llena de palabras bonitas y seductoras, «ciarliero»,[41] que a pesar de su pasión sincera, no representa garantía absoluta para su futuro, sino todo lo contrario, muy graves peligros. Cismena no quiere quedar seducida y abandonada como su madre, por la imprudencia de sucumbir a los encantos de una conversación amorosa.[42] Nuestra sugerencia de que en sus relaciones con sus pretendientes Cismena está preocupada exclusivamente por proteger su virtud y por casarse honradamente, con independencia del sentimiento amoroso, se respalda fuertemente en el episodio del encuentro con el Príncipe de Si-

---

40 *Ibíd.*, p. 106.

41 «Amor ciarliero»: sugestiva traducción italiana de «amor de sequeyro», (p. 158), con que Cismena caracteriza el amor de Felicio (Poppa Vólture, *Gil Vicente, Teatro,* vol. I, p. 599).

42 Varios críticos ya han observado que la pasión de Felicio se asemeja mucho a la de Rubena. El desdén con que Cismena trata a Felicio, ¿sería un desquite emocional de Rubena, por el desdén y abandono que ella misma ha sufrido por causa del irresponsable amante? ¿No se debe quizás precisamente a esto la bastante detenida escena, en que al desesperado Felicio, ante la muerte, sólo le contesta el eco de sus mismas palabras —asimismo como esto ocurrió en Rubena, cuando, en su terrible soledad, a sus lamentos tan sólo contestaba el eco interior de su dolor? ¿De qué otro modo se puede explicar el cinismo con que Cismena comenta la noticia de la muerte de Felicio: «Pois morreo em seu officio, que culpa lhe temos nos?» (p. 154).

ria. Este, enamorado locamente de Cismena, se decide a declararle su pasión. Léase atentamente este diálogo:

PRÍNCIPE
Pues, ¿qué hareis a mi aora
que muy más vuestro me siento?

CISMENA
¿E vós tambem?

PRÍNCIPE
¡Si, señora!

CISMENA
Pois quem no are se namora,
¡pene, e queyxe-se do vento!
.....
se vós vínheis sempre aqui
com Felicio, ¿seu tormento
viste-lo vós?

PRÍNCIPE
¡Bien lo vi!

CISMENA
Pois ¿que experais vós de mi?
.....

PRÍNCIPE
Príncipe de Siria, señora,
.....
y por vuestro estoy aquí:
¿que haréis de mí, aora?
.....
Piedad, señora, espero,
preso de vuestra beldad
.....
¡que soes el mi amor primero,
amor en gran cantidad!
.....
¡muero en tierna edad!

CISMENA
Señor, eu n'isto me fundo:
dou-lhe que seajes alteza
¡Nam darey minha limpeza
ao mayor rey do mundo
nem por nenhua riqueza!
[subrayado nuestro] (pp. 156-157)

¿Qué razón posible tiene Cismena para pensar que las intenciones del Príncipe no son necesariamente honradas? ¿Por qué presupone, con tan evidente pánico, que su «limpeza» está en juego, sin que ninguna palabra ni acción del enamorado lo justifique en absoluto? ¿Por qué adopta de inmediato y automáticamente una actitud tan defensiva y recelosa? Evidentemente, Cismena desconfía del Príncipe, por el mero hecho de ser éste un hombre. El que ella no ha tenido ninguna experiencia desilusionante anterior con los hombres conlleva, *ipso facto*, la explicación de su actitud, que ya se ha puesto de relieve varias veces en este estudio: la inocente e inexperta Cismena traiciona la ventriloquía de la desengañada y cínica Rubena.

A las severas palabras de Cismena, el Príncipe contesta con una oferta de matrimonio:

> ¡Oo, que sobra de firmeza!
> .....
> Quiero que seaes princesa
> en Siria, y esposa mía
> .....
> Dadme la mano, señora,
> por mi esposa y laureola (p. 157)

Cismena no vacila en absoluto: «Este amor he verdadeyro! Isto si, si que me praz» (p. 158). Es patente el sentido práctico, calculador, de Cismena, su disposición personal fría, exenta de toda emoción amorosa, de todo sentimiento delicado, al aceptar la oferta de matrimonio del Príncipe.[43] Este episodio, en particular, justifica la opinión de Hart de que la actitud de Cismena «towards love is closer to that of a well-to-do bourgeoise than to that of the noble heroines of the sentimental novels».[44] La razón de ello es ya muy obvia. Hart también observa que el matrimonio de Cismena «symbolizes the triumph of the real world over the world of sentimental fiction».[45] Desde el punto de vista que se ha interpretado en este estudio la obra, este matrimonio representa el triunfo imaginario de la actitud realista y práctica que Rubena misma hubiera querido tener, cuando se abandonó a la ilusión y se dejó seducir por las palabras melífluas del amante. Sin embargo, se debe también notar que el fin feliz que Rubena ha ideado para su hija («porque acabe en alegría la fuerte ventura vuessa», p. 157), es, simultáneamente, la misma solución que se

---

43 Rangel-Guerrero observa bien que para Cismena «la palabra amor no tiene ningún sentido fuera del matrimonio», aunque el crítico explique este hecho de un modo muy diferente («La responsabilidad en *La comedia de Rubena*», p. 157).

44 «The Dramatic Unity in Gil Vicente's *Comédia de Rubena*», p. 108.

45 *Ibid.*

ha ilusionado de poder dar a su propia vida y que, por desgracia, se ha quedado tan sólo como un bello sueño frustrado, perdido para siempre jamás.[46]

---

[46] Algunos críticos opinan que Cismena y el Príncipe son los personajes quizás menos interesantes de la obra (Poppa Vólture, *Gil Vicente, Teatro,* vol. I, p. 539). Probablemente se refieren al hecho de que a menudo se nos presentan las situaciones en que éstos actúan, sin elaboración o alusión alguna a las causas y efectos: ¿Por qué precisamente se salva Cismena, con tanta facilidad, de todos los peligros? ¿Por qué la favorece tan generosamente la noble dama cretense? Estas y otras situaciones igualmente «arbitrarias» dejan de serlo, en el sentido dramático, cuando se comprenda que es en la imaginación arbitraria de Rubena donde se crean. Por boca de las hadas, que aparecen «arbitrariamente» en el momento del mayor peligro para Cismena, nos hace saber Rubena: «nam queremos consentir que a fortuna de pequena vos mande assi destruir d'esta maneyra» (p. 106). Visto así el problema, Cismena y el Príncipe son, de hecho, personajes interesantísimos y en todo sentido apropiados dramáticamente. Téngase en cuenta que Rubena no quiere perpetuar en su hija el carácter apasionado, «dramático», que la perdió a ella, sino lo opuesto, un carácter prudente, cauteloso, incapaz de trastornos sentimentales amorosos, en suma, un carácter moderado en todo. A este respecto, resulta muy significativa la observación de Y. David-Peyre, según la cual Cismena parece vivir siempre bajo una «protection miraculeuse qui s'exerce, dès sa naissance» («*La comedia Rubena,* une pièce insolite de Gil Vicente», *Bulletin des Etudes Portugaises,* p. 21).

El clérigo que sedujo a Rubena era un criado del padre que se reveló amante falso, mientras que el Príncipe es un criado postizo que se revela enamorado sincero y leal a Cismena. Se trata de una inversión lógica, sugestiva, que se opera en la psique de Rubena. Esta comedia gilvicentina invita a un detallado estudio psicológico de las grandes complejidades emocionales de la infeliz joven y a las cuales hemos podido tan sólo aludir en este estudio.

AUTO DA INDIA: LA CASADA INFIEL

En su prestigiosa *Historia da Cultura em Portugal,* Antonio José Saraiva afirma que en el *Auto da India* «as consequências da expansão ultramarina são vistas pelo seu lado negativo: a desordem familiar a qué dá lugar a ausência dos maridos».[1] De esta opinión participan también otros historiadores y críticos, portugueses y extranjeros. Por ejemplo, en el *Avant-Propos* de su traducción francesa del *Auto da India,* Claude-Henri Freches observa: «La pièce illumine un détail, conséquence des grands voyages ou la de la guerre lointaine: la solitude des femmes et ses dangers. Elle lutte contre la séduction de l'aventure: l'Inde, c'est la mort, la fièvre, le prix démesuré de la richesse».[2] El *Auto da India* representaría así un antecedente muy notable del famoso discurso del Velho do Restelo en *Os Lusíadas* de Camoes.[3] Semejantes interpretaciones de la obra se sustentan en el hecho de que el viaje ultramarino que emprende el marido es criticado explícitamente por los demás personajes como causa directa de la vida libre a que se entrega su abandonada mujer. Así, por ejemplo, al embarcarse el marido, Costança, su mujer, se desahoga con estos reproches e invectivas contra él:

Andei na má hora e nela [armada]
a amassar e biscoutar
pera o demo levar
à sua negra canela
.....

---

1 *Historia da Cultura em Portugal* (Lisboa: Jornal do Fôro, 1953), Vol. II, p. 316.

2 «Gil Vicente: Les Indes *(Auto da India)*», *Bulletin des Etudes Portugaises et de l'Institut Français au Portugal,* 1955-1956, XIX, nouvelle série, p. 142. Reis Brasil: «Peça destinada a mostrar, por forma esquemática e alegórica, o começo da decadencia da raça» (*Gil Vicente e o Teatro Moderno,* Lisboa, Minerva, 1965, p. 82).

3 Luciana Stegagno Picchio: «É a outra face do imperialismo... É um povo na oposiçao, cujo murmúrio de protesto é suficientemente alto para até nos *Lusíadas* ficar registado» (*História do Teatro Portugués,* Lisboa, Portugália, 1969, p. 67).

... a Calecu!
Quem há tanto de esperar? (p. 66 y 68).[4]

El marido le dejó «trigo, azeite, mel e panos» para tres años, pero ni un «ceitil» (p. 67), como si ella fuera un simple pájaro enjaulado. De sus otras necesidades vitales no se preocupó en absoluto:

Partem em Maio daqui
quando o sangre novo atiça:
parece-te que é justiça? (pp. 68-69).

Costança se ve así condenada a un enorme y cruel sacrificio personal: desperdiciar irrevocablemente su juventud y su belleza en aras de un deseo codicioso y de una insensata ambición del marido. En tales circunstancias, ¿qué alternativas le quedan a una mujer?

Quem se vê moça e fermosa
esperar, pola ira má!
.....
O certo é dar a prazer!
Pera que é envelhecer,
esperando pelo vento?
Quant'eu, por mi necia sento
a que o contrario fizer (p. 68).

¿Quién no aborrecería a «um diablo Zebedeu» (p. 66), como es su marido? Esta mención de Zebedeo —que los críticos consideran demasiado oscura para ser apreciada [5]— está, asimismo, cargada de ingeniosa ironía con específica referencia al viaje ultramarino del marido. Con su propia lógica, la frustrada mujer evoca en su mente al bíblico pescador, abandonado en su barco por sus hijos Santiago y Juan, quienes han acudido a la llamada de Jesús, para ser «pescadores de hombres», en vez de seguir siendo sólo pescadores de peces, como

---

[4] Citamos por la edición del *Auto da India* de Thomas Hart, en su *Gil Vicente: Farces and Festival Plays* (Eugene: University of Oregon Press, 1972).

[5] Thomas Hart: «The reference is not clear; Carolina Michaelis points out that in the New Testament Zebedee is the father of James and John, but this seems hardly revelant here» (*Gil Vicente: Farces and Festival Plays,* nota en la p. 66).

su padre.[6] Costança también va a abandonar a su Zebedeo... ¡qué siga pescando sus riquezas por los mares!, porque ella quere ser «pescadora de hombres». La criada «comprende» a su «infeliz» ama:

...Ando dizendo
que quem assi fica sem nada
coma vós, que é obrigada...
Já me vós is entendendo (p. 68).

Incluso el Castellano, individuo estrafalario e insubstancial en todos los aspectos, critica con buen sentido y punzante sarcasmo el viaje a la India del marido, aludiendo a las inevitables consecuencias malas para el matrimonio:

¿Qué más India que vos [Costan-
[ça]?
¿Qué más piedras preciosas?
¿Qué más alindadas cosas
que estardes juntos los dos?
.....
Mas como evangelio es esto:
que la India hizo Dios
sólo porque yo con vos
pudiesse passar aquesto
(p. 70 y 71)

Hay, por supuesto, una gran ironía implícita también en el hecho de que mientras el marido anda por los mares en búsqueda de tesoros y fama, con que enriquecer su casa y ostentarse frente al mundo y a su mujer,[7] ésta se demuestra cínicamente indiferente respecto a ambas cosas, prodigando a los amantes incluso el «tesoro» y la «fama» del matrimonio. Creemos que la elaborada descripción del ridiculísimo fanfarrón

---

[6] *Evangelio según San Mateo,* IV, 19, 21: «Y les dijo [Jesús]: seguidme a mí, y yo haré que vengáis a ser pescadores de hombres... al punto, dejadas las redes y a su padre [Zebedeo], le siguieron».

[7] Que promessas de reinos e de minas
D'ouro, que lhe farás tão fácilmente?
Que famas lhe prometerás?
.....
...nesta gostosa vaïdade
Tanto enlevas a leve fantasía
(*Os Lusíadas,* IV, 97, 99).

Castellano que es también un «ladrão» y «refião» (p. 73) y del mísero escudero Lemos, «rascão do sombreiro»... que no sospira «senão por algum dinheiro» (p. 74) —amantes de Costança— responde, ante todo, al propósito de destacar la irónica situación que la salida del marido ha creado en la casa. Otro aspecto de esta misma ironía se aprecia en el hecho de que el viaje a la India del marido, lleno de «fatigas, mortes, brigas e perigos descompassados» (p. 84) para todos los tripulantes,[8] resulta, en definitiva, provechoso sólo para el capitán:

> se não fora o capitão,
> eu troxera a meu quinhão
> un milhão, vos certifico (p. 84).

Queda, pues, evidente, sin necesidad de mencionar más ejemplos, que todos los personajes del *Auto da India* critican y satirizan, de un modo u otro, el viaje a la India que ha emprendido el marido de Costança, considerándolo como causa directa y justificación de la vida libre a que ésta se entrega. Sin embargo, ¿se puede concluir, con lícito criterio literario, que estas afirmaciones críticas y satíricas de los personajes representan, de hecho, una prueba elocuente y definitiva de la actitud crítica del propio autor frente al precario problema nacional de los viajes ultramarinos? Nuestra lectura del texto nos conduce a una contestación negativa.

Ya Hart advirtió un hecho muy significativo en la conducta de Costança: «We know, too, from her own statement, that she has been unfaithful to him [al marido] even before his departure for the East:

> Hi, se vai ele a pescar
> mea légua polo mar,
> isto bem o sabes tu,

---

8 Que mortes, que perigos, que tormentas,
Que crueldades neles experimentas!
.....
Dura inquietação d'alma e da vida
(*Ibíd.*, 95, 96).

quanto mais a Calecu!
Quem ha tanto de esperar? (p. 68).[9]

Si aun en otras ocasiones, cuando el marido iba a pescar tan solo «mea légua polo mar», ella no estaba dispuesta a esperarle pacientemente en casa, ¿¡por qué razón en el mundo debiera ahora esperar muchos años su vuelta de Calicut?! Toda ausencia del marido se le presenta a Costança como oportunidad para pasar un buen rato con otros hombres. Y éstos lo saben muy bien, según lo sugiere de modo muy ingenioso la aparición inmediata del Castellano y del escudero Lemos en casa de Costança, apenas la Garça levanta el ancla: «Supe que vuesso marido era ido... O de casa! Subirei?» (p. 74). En las actitudes de estos amantes se manifiesta una confianza, una seguridad característica del que viene a reclamar lo suyo. Otras pruebas muy elocuentes de la gran experiencia que Costança tiene en la infidelidad matrimonial son, por supuesto, las mentiras de que se sirve para manipular tanto al marido como también a sus amantes: «um na rua outro na cama» (p. 79).

A pesar de la importante observación citada arriba, Hart queda obviamente indeciso respecto a la intención del *Auto da India,* según lo demuestra la siguiente especulación sobre la actitud de Costança hacia el viaje de su marido:

> Is it not possible that despite her unfaithfulness to him in the past, she is genuinely upset by his departure, feels herself abandoned by him and is therefore ready to turn her anger on him, as she does in the conversation with her servant which begins the play? May it not be precisely her anger over her husband's leaving her which, paradoxically, makes her fear that he will not really go after all?[10]

---

[9] *Gil Vicente: Farces and Festival Plays, Introduction,* p. 24. En otra parte, Costança se refiere a su infidelidad matrimonial, consumada ya antes del viaje de su marido, de un modo aún más explícito:

Por qual demo ou *por qual gamo*
ali má-hora chorarei (p. 65).
[subrayado nuestro]

[10] *Ibíd.,* pp. 24-25.

¡Muy improbable! En la disposición de Costança se manifiesta, de manera muy clara, una anticipación regocijada de la vida libre que le será posible por la ausencia del marido. G. Moser observa bien: «Ao invés da fiel Penélope grega, Costança deseja quanto antes a partida do *negro* marido para entregarse à boa vidinha de lautos jantares com os amantes que já arranjou».[11] ¿No declara quizás Costança, de modo muy explícito y fervoroso, que la ausencia ¡permanente! del marido es lo que ella *siempre* sueña?

> A santo António rogo eu
> que nunca mo cá depare
> .....
> Deus me cumpra *o que sonhei!* (pp. 66-67).
> [subrayado nuestro]

Impreca acaloradamente, es cierto, contra el marido, quien con su ausencia la ha condenado a malgastar su juventud y su belleza; expresa un intenso resentimiento y un deseo de desquite, de venganza contra él que la ha abandonado de tal modo, sin consideración alguna de las responsabilidades matrimoniales... Sin embargo, es evidente que todas esas protestas y arengas tienen el propósito principal de justificar, de legitimizar frente a la criada y a los amantes —al fin de cuentas hay que cuidar la «responsabilidad» personal— las indiscreciones y la infidelidad matrimonial que está por cometer y las que ya cometió en el pasado. El viaje a la India del marido se le presenta sencillamente como una muy conveniente disculpa de la vida libre que siempre anhela. En su intimidad, Costança no se queja en absoluto de este viaje, sino que, todo lo contrario, lo desea fervorosamente, más que cualquier otra cosa en el mundo. En efecto, la mera posibilidad de que la Garça, en que está embarcado su marido, no salga para la India, le causa una verdadera angustia y un gran trastorno emocional:

> E agora dizem que não!
> Agasta-se-m'o coração,
> que quero sair de mim (p. 66).

11 «A Volta do Marido», *Vértice*, 1965, XXV, p. 796.

Los demás personajes quedan descartados, asimismo, como críticos objetivos y sinceros del viaje a la India del marido, pues se hace muy obvio que cada uno de ellos lo censura por motivos exclusivamente oportunistas: la criada para congraciarse con el ama y los amantes de ésta para promover sus propios intereses amorosos.

Comprendidos claramente todos estos hechos —el texto de la obra no es ambigüo en absoluto— ¿cómo se puede mantener que el *Auto da India* es «uma peça destinada a mostrar» nada menos que «o começo da decadência da raça»,[12] causada por los viajes ultramarinos de los compatriotas de Gil Vicente? La situación dramática total de la obra que venimos analizando impele a concluir que el viaje a la India del marido, según ya se ha dicho arriba, se le presenta a Costança como una maravillosa oportunidad para entregarse a la vida libre, una oportunidad mejor que las anteriores por la esperada larga ausencia de aquél, pero que de ningún modo determina la catástrofe matrimonial, porque ésta, como se ha visto, preexistió. Ahora bien, si la causa específica del desastre matrimonial no es el viaje a la India del marido, ¿qué otro propósito puede tener esta magnífica obrita? ¿Quiso quizás Gil Vicente escribir sencillamente «uma crítica acerba à infidelidade conjugal», mostrando las tretas, las astucias y las maldades de «uma mulher infiel e hipócrita», como parecen pensar algunos críticos? [13] Nuestra propia experiencia con las obras gilvicentinas nos impele a observar que en ellas toda situación humana siempre se dramatiza de acuerdo con una relación rigurosamente lógica de causas y efectos. El *Auto da India* no constituye de ningún modo una excepción en esto.

No hay duda alguna, Gil Vicente se propone dramatizar las tretas, las astucias y las maldades de una «mulher infiel e hipócrita». Es posible imaginar que, por cierta inclinación natural, Costança siempre fuera infiel e hipócrita, independiente-

---

12 Véase nota 2.

13 Arlindo de Soussa, *Pequena Introducão às Obras de Gil Vicente* (Lisboa: Livraria Progresso), p. 210.

mente de las circunstancias de su matrimonio. Sin embargo, Gil Vicente no considera oportuno aclarar esta posibilidad. En cambio, lo que destaca, de modo muy ingenioso y significativo, es el hecho de que Constança, aunque no estuviera ya de naturaleza inclinada a las indiscreciones, encontraría un fuerte impulso para ellas en la indecible tontería de su marido.[14] De hecho, casi todos los críticos aluden al «semplicione marito» [15] y a su «estupidez invencível»,[16] pero ninguno de ellos, que sepamos, pone de relieve la crucial función dramática de este hecho para la comprensión del sentido fundamental de la obra.

Uno de los efectos dramáticos más notables del *Auto da India* consiste en que antes de la aparición del marido en escena, se tiene la impresión de que, pese a todo lo que dicen de él los demás, su única culpa en el desastre matrimonial es, en realidad, su malaconsejado entusiasmo por las expediciones ultramarinas, y que esta impresión se disipa por completo, cuando, de vuelta de su viaje, se enfrenta con su mujer. Es durante esta reunión cuando el marido nos brinda unas pruebas patentes, definitivas, de su estupidez —anagnórisis—, pruebas que de repente aclaran toda la situación y, claro está, tam-

---

[14] Comentando estas palabras que Costança dice a Lemos:

Foi-se à India meu marido
e depois homem nascido
não veio onde vós cuidais;
e por vida de Costança
que se não fosse a lembrança... (p. 75),

Paul Teysseir observa: «Elle s'appelle donc Costança? Ce nom, n'en doutons pas, a été inventé ici même et sa forme a été déterminée par la rime *(lambrança)*» (*La langue de Gil Vicente,* París, Klincksieck, 1959, p. 430). ¿No podría ser esto también al revés? Coincidimos más bien con Hart: «Vicente's choice of a name for her is surely not without significance, nor is it without significance that we should learn her name, not at the beginning of the play, but later... when we are in a position to appreciate its ironic appropriateness» (*Gil Vicente: Farces and Festival Plays,* p. 24).

[15] E. di Poppa Vólture, *Gil Vicente: Teatro* (Firenze: Sansoni, 1957), Vol. 11, p. 433.

[16] G. Moser, «A Volta do Marido», p. 797.

bién la conducta escandalosa de su mujer. No comprendemos por qué piensa Hart que «though Costança's husband may be played as a simpleton..., the lines Vicente gives him do not demand this interpretation».[17] Tanto las acciones como las palabras del marido lo revelan, sin dejar lugar a dudas, como un «simpleton», como un tonto inveterado. Claro está, para apreciar este hecho es imprescindible tener en cuenta, ante todo, el contexto situacional en que ocurre la acción o la palabra. Para dar un ejemplo de todos conocido, varios discursos de Don Quijote son por completo sensatos y admirables, si los extremos del contexto en que se pronuncian; tienen un valor opuesto dentro del contexto en que los pone Cervantes. En el *Auto da India* ya la entrada del marido sugiere cierta anomalía en él, lo que pronto se comprueba por el modo burlón de recibirlo su mujer y la criada:

MARIDO
Anlá.

AMA
Quem é?

MARIDO
Homem de pé.

AMA
Gracioso se quer fazer.
.....

MOÇA
E noss'amo: como rima!

MARIDO
Abraçai-me, minha prima.

MARIDO
Jesu! tão negro e tostado!
Não vos quero, não vos quero.

MARIDO
E eu a vós si, porque espero
serdes mulher de recado (p. 81).

De esta convición no lo disuade ni el hecho de que encuentra a su mujer en muy elegante ropa interior (p. 81), pues cree que ella se vistió de tal modo para darle la bienvenida a él, ¡aunque su vuelta fue sin anunciar! Además de su enorme credulidad acerca de la fidelidad de su mujer, sostenida a través de todo el diálogo contra una realidad muy obvia —lo cual sólo en parte es atribuible a la agilidad persuasiva de la astutísima mujer—, el marido nos ofrece otras demostraciones convincentes de su incapacidad racional, de su falta total de

[17] *Gil Vicente: Farces and Festival Plays*, p. 34.

sentido común y, en suma, de su insondable estulticia. Préstese atención, por ejemplo, a este trozo de la conversación sobre el viaje a la India:

AMA
Ora, como vos foi la?

MARIDO
Muita fortuna passei

AMA
E eu, oh, quanto chorei
.....
E eu fui-me de madrugada
a Nossa Senhora d'Oliveira
E com a memoria da cruz
fiz-lhe dizer ua missa,
e prometi-vos em camisa
a Santa Maria da Luz
e largo à quinta-feira
fui ao Spirito Santo
com outra missa também
.....
As minhas três romarias
com outras mais de quarenta.
.....

MARIDO
Fomos ao rio de Meca:
pelejámos e roubámos
.....

AMA
E eu cá esmorecer,
fazendo mil devacões,
mil choros, mil oracões.

MARIDO
Assi havia de ser (pp. 82 y 83).

Constança miente descaradamente, claro está,[18] pero la sátira consiste en que el marido declare con orgullo que en la búsqueda de «la negra canela», de riquezas, él «pelejou» y «roubou», como si se tratara de una hazaña noble y heroica, y que, por colmo, piense que esas acciones deshonestas y violentas, promovidas sólo por la codicia, sean meritorias de las oraciones, devociones y romerías, es decir, de la protección divina: «Assi havia de ser». Este modo de contemplar la vida, hace evocar la fina ironía de los *Coloquios* erasmianos respecto a casos semejantes de valores pervertidos.

Con el final de la obra, que, al contrario de lo que piensan algunos críticos, no es nada ambiguo, nada «discutível»,[19] el

[18] Nos parece inconcebible que Costança tenga «ciumes pelos possíveis amores que seu marido tería na India», según piensa A. de Soussa (*Pequena Introducão às Obras de Gil Vicente*, p. 212). Cuando le pregunta al marido por las «índias muy fermosas» (p. 84) es evidente que se está burlando de él de modo muy cínico: «E a triste de mi cá» (p. 84).

[19] G. Moser, «A Volta do Marido», p. 797.

autor remata muy ingeniosamente la burla de la estulticia del marido:

AMA
A nau vem bem carregada?
MARIDO
Vem tão doce, embandeirada!
AMA
Vamo-la, rogo-vo-lo, ver.
MARIDO
Far-vos-ei nisso prazer?
AMA
Si, que estou muito enfadada

Acotación escénica final: «Vao-se a ver a nau» (p. 84). Costança, quien conoce harto bien a su marido, sabe, con toda certeza, que él no tendrá la más mínima preocupación por el hecho de que ella no apetece en absoluto sus brazos, aun después de dos largos años de separación («Quão negro e tostado! Não vos quero, não vos quero, não vos quero!, p. 81), sino que, al contrario, con verdadero alboroto infantil, la llevará al puerto a ver la «nau tão doce, embandeirada».

El *Auto da India* es una dramatización ingeniosa de la imposibilidad de una armonía amorosa y de un desastre matrimonial, por la causa principal, aunque posiblemente no única, de la tontería del marido. Con posibles presupuestos neoplatónicos, Gil Vicente logra darnos así una visión satírica de un matrimonio anómalo, muy reminiscente de la de Cervantes en *La cueva de Salamanca.* De hecho, en un estudio sobre esta obra hemos sugerido que el *auto* gilvicentino es quizás el antecedente literario más notable del genial entremés cervantino.[20] El viaje a la India que emprende el persona-

---

[20] Véase: «La cueva de Salamanca: parábola de la tontería», de próxima aparición en *Anales cervantinos.* Nos complace averiguar ahora que G. Moser ha aludido a la misma relación en su estudio «A Volta do Marido»:

> A franca alegria da farsa, tão contraria ao soturno ponto de honra, que dominará na futura comédia de capa y espada, ia seduzir ainda o espírito folgazão —apesar de tudo— de outro ilustre escritor peninsular, Miguel de Cervantes. Quase um século depois de Gil Vicente, ele escreve sobre o mesmo tema o seu entremês mais feliz *La cueva de Salamanca* (p. 797).

je gilvicentino es tan sólo una demostración, un aspecto, entre otros, de su desequilibrio mental ingénito y tiene así una función dramática y temática esencialmente igual a la del viaje de Pancracio para ir a las bodas de su hermana en *La cueva de Salamanca.* Las motivaciones que aquél tiene para el viaje a la India, según el mismo las aclara, implican, sin duda, una crítica directamente relacionada con los viajes ultramarinos de los compatriotas de Gil Vicente, pero creemos que —además de ser éste sólo un propósito secundario de la obra— aquélla se dispara contra los individuos de valores pervertidos, que participan en esos viajes sólo para «pelear y robar», y no contra la empresa colonizadora misma de Portugal. Esta le inspiró a Gil Vicente, aun años después de escribir el *Auto da India,* unos versos de notable exaltación patriótica:

Recuérdate Portugal
quanto Diós te tiene honrado:
dióte las tierras del sol
por comercio a tu mandado;
los jardines de la tierra
tienes bien señoreados;
los pumares de Oriente
te dan su fructo preciado;
sus paraysos terrenales
cerraste con tu candado
Loa al que te dió la llave
de lo mejor que ha criado.
Todas las islas innotas
a ti solo ha revelado, etc.[21]

---

[21] *Triunfo do Inverno.* (*Gil Vicente: Obras Completas,* Porto, Livraria Civilização, ed. A. J. Da Costa Pimpão, 1962), p. 319. Que estos versos y otros semejantes se hayan escrito sólo para «dar expressão ao ponto de vista oficial acerca da política da expansão ultramarina», como piensa A. J. Saravia (*Historia da Cultura em Portugal,* p. 310) es, naturalmente, una hipótesis interesante, pero hasta ahora no comprobada en base a los textos gilvicentinos conocidos. Una actitud semejante de exaltación de los descubrimientos portugueses, acompañada de una crítica de los abusos perpetrados contra los pueblos indígenas se observa en algunos erasmistas españoles como Vives y Torres Naharro. (Véase nuestro libro: *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro,* Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1978, Vol. II, p. 17 y sigs.) .

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA Y EL TIEMPO EN EL AUTO DA INDIA

Refiriéndose al empleo «caótico» del tiempo en el *Auto da India,* María de Lourdes Saraiva observa: «O teatro de Gil Vicente não obedece à regra, obrigatória para o teatro clásico, da unidade de tempo, e não se preocupa mesmo, de um modo geral, por representar com verosimilhança o decurso do tempo. A única excepção é o *D. Duardos...*» [22] De un modo análogo piensa Hart:

> Its most immediately striking feature [del *Auto da India*] is its chaotic time scheme, which goes far beyond disregard for unity of time, never much respected in Vicente's theater. Not only do we not know how much time is supposed to elapse between the several scenes: we are given wholly incompatible statements about the matter. It is fair to say that most of the action of the play takes place in a single night, and equally fair to say that the beginning and end of that night are separated by the passage of two years.[23]

Este esquema «caótico» del tiempo deja muy perplejo al conocido vicentista, quien especula sobre sus posibles causas, pero, evidentemente, sin poder encontrar ninguna satisfactoria:

> One might argue that the discrepancy is intentional and that it represents a dramatic foreshortening of a whole series of similar adventures with which the *ama* has amused herself during her husband's absence. This argument is not, however, very convincing; it is more likely that Vicente was unaware of the inconsistencies in his text, or confident that his audience would not notice them. One might also argue that his carelessness about establishing the time scheme of the play comes from his lack of experience in writing for the theater; if we accept the revised chronology of his works proposed by Révah, the *Auto da India* would be preceded only by the *Auto de la Visitación* and the *Auto de San Martín,* surely the two simplest of his plays. But this argument is not much more

---

22 *Gil Vicente: Sátiras Sociais* (Europa-América, 1975), pp. 33-34.
23 *Gil Vicente: Farces and Festival Plays,* p. 19.

> convincing than the first. In 1509, Vicente was probably in his forties; even his earliest plays can hardly be considered *juvenilia*.[24]

¿Hay de veras discrepancias y descuidos en el empleo del tiempo en el *Auto da India?* ¿No es quizás posible que Hart, María de Lourdes Saraiva y otros críticos se hayan acercado al texto de un modo que no es compatible con la concepción dramática del autor mismo? Examinemos atentamente todas aquellas situaciones en que los mencionados críticos advierten esas «transgresiones»:

El Castellano aparece en la casa de Costança inmediatamente después de haber ésta recibido la noticia de que la Garça había por fin salido para la India, es decir, el mismo día. Dice el Castellano: «Supe que vuesso marido era ido» y Constança contesta: «Ant'ontem se foi» (p. 70). M. de Lourdes Saraiva comenta: «Sem qualquer solucão de continuidade na representação, passaram já dois dias sobre o momento inicial da peça».[25] Sin embargo, según todas las indicaciones, Costança no se está refiriendo a la salida del barco, que acaba de ocurrir, sino, con toda probabilidad, *a la salida del marido de la casa* que ocurrió «ant'ontem». Toda la situación inicial nos sugiere que el marido está en el puerto «embarcado pera a India» (p. 64) ya cierto tiempo, pues la gente habla de órdenes que alternan de continuo con contraórdenes respecto a la salida de la Garça: «dizem que não vai ja... disseram-mo por mi certo que é certo que fica cá... a armada está muito a pique... E agora dizem que não!...» (p. 65 y 66). Que la demora es ya de considerable duración se destaca, de manera muy significativa, también por esta observación que hace la moça en la primera escena, al ver llorar a su frustrada ama:

> Por minha alma, *que cuidei*
> *e que sempre imaginei*
> que *choráveis* por noss'amo (p. 65).
> [subrayado nuestro]

---

24 *Ibíd.*

25 *Gil Vicente: Sátiras Sociais*, p. 33.

La moça ha visto llorar a su ama varias veces, ya antes, en los días anteriores, aunque *siempre* imaginó que fue por la salida de su marido y no por el temor de que la Garça no saliera.[26]

Otro caso que, según los críticos, demuestra claramente que el esquema del tiempo en la obra es caótico es la escena en que Costança y la criada dialogan sobre los amantes y la ausencia del marido. Reproducimos el pasaje pertinente:

Entreteniendo en su casa al escudero Lemos, Costança, habla, desde la ventana, con el Castellano, quien también vino con la intención de entretenerse con ella. La criada, quien presencia toda esta escena, comenta:

Oh que mesuras tamanhas
Quantas artes, quantas manhas,
que sabe fazer minha ama!
Um na rua, outro na cama! (p. 79).

El texto sigue así:

AMA
Que falas? Que t'arreganhas?

MOÇA
Ando dizendo entre mi
que agora vai em dous anos
que eu fui lavar os panos
além do chão d'Alcamí;
e logo partiu a armada,
domingo de madrugada.
Não pode muito tardar
nova se há-de tornar
noss'amo pera a pousada.

AMA
Asinha?

MOÇA
Dous anos há
que partiu Tristão da Cunha.

AMA
Cant'eu ano e meo punha.

MOÇA
Mas dous e mais haverá.[27]

---

[26] Que el marido debió de salir *de su casa* ya «ant'ontem» parece comprobarse también por esta información que la criada da a su ama:

s'eles jó estão em Restelo,
como pôde vir a pêlo? (p. 65).

M. de Lourdes Saravia: «Restelo: ponto do Tejo, então distante de Lisboa cerca de 10 km., *onde as armadas da India fundeavam,* antes da partida [subrayado nuestro] (*Gil Vicente: Sátiras Sociais,* p. 28).

[27] M. de Lourdes Saravia sugiere: «há a intencão [en este diálogo] de mostrar que o tempo pareceu curto à Ama e longo à Moça» (*Gil Vicente: Sátiras Sociais,* nota en p. 45). El hecho de que la moça

AMA
Vai tu comprar de comer.
Tens muito pera fazer;
não tardes.

MOÇA
Não, senhora;
eu virei logo ness'hora
(se me eu lá não detiver)
(pp. 79-80).

¿Cómo puede reconciliarse el hecho de que la criada habla de la ausencia del marido que ya «vai em dous anos» con la escena de los dos amantes que han acudido a la casa de Costança inmediatamente después de haber salido el marido? ¿Flagrante caso de confusión, de descuido por parte del autor, según piensan los críticos?

En el texto de las obras dramáticas de Gil Vicente faltan a menudo las acotaciones escénicas que hagan comprender al lector la división o disposición precisa de las escenas,[28] porque, con toda probabilidad, como explica oportunamente Hart, Gil Vicente «seems to have given little thought to publishing his plays, and it is unlikely that he contemplated their being performed under the direction of anyone else».[29] Con esto queremos destacar el hecho de que bajo la dirección personal de Gil Vicente, (quien tenía las acotaciones escénicas sólo en su mente), sus obras teatrales se representaban con un ritmo dramático, con ciertas aceleraciones e intervalos en la acción que el lector moderno a menudo no puede percibir o que imagina de un modo muy diferente. Esto ocurre, de manera muy evidente, también en las escenas bajo consideración, según nosotros.

Los críticos conciben todo el diálogo que hemos reproducido arriba como parte de la misma escena: «...her servant

---

dice una vez que pasaron ya dos años desde la salida del Amo y, otra vez, «três e mais», según la edición de 1562, refuerza esta sugerencia. Por esta razón, la corrección del texto por parte de Hart nos parece injustificada.

28 Véase: Leif Sletsjöe, *O Elemento Cénico em Gil Vicente* (Lisboa: Portugália, 1965), p. 88.

29 *Gil Vicente: Farces and Festival Plays*, p. 20.

remarks, in an aside, *Quantas artes... um na rua, outro ma cama!*, the aside is overheard by the *ama* who demands *Que falas? Que t'arreganhas?* The maid conceals her impertinence by replying *Ando dizendo entre mi que agora vai em dous anos... e logo partiu a armada*».[30] Sin embargo, la pregunta: «Que falas? Que t'arreganhas?» de Costança, ¿se hace *necesariamente* como reacción a las maliciosas palabras de la criada: «Um na rua, outro na cama! »? ¿No es quizás posible comprenderla como una pregunta con que se inicia la escena siguiente, *dos años después de la anterior?* Obsérvese que no es menos pertinente en este caso que en aquél, pues, muy fácil es imaginar cómo la criada se regodea maliciosamente (s'arreganha»), al pensar en el posible escándalo que va a producirse por la vuelta inminente del marido. La criada «anda dizendo cosas entre si» todo el tiempo, por lo cual Costança la regaña repetidamente: «E que falas tu lá so?... Tu cuidas que não te entendo?», etc. (p. 67). Obsérvese también que iniciar las escenas con preguntas es un recurso dramático que Gil Vicente se complace mucho en emplear, según lo demuestra incluso el comienzo mismo del *Auto da India:* «Jesu, Jesu, qué é ora isso?» (p. 64).

El error de los críticos de no distinguir las dos escenas se debe de seguro también al hecho de que la criada sale a «comprar de comer», después de la conversación citada con su ama (p. 80), porque se piensa que va a comprar todo lo que le ha encomendado Lemos para el festín. Sin embargo, es evidente que se trata de dos misiones diferentes, en distintos momentos, pues Costança ya ha despachado a Lemos en la escena anterior: «I-vos em bo-hora, senhor, que isto quer amanhecer» (p. 79).

Con plena conciencia artística, con gran acierto dramático y, claro está, sin incurrir en ninguna contradicción en el esquema temporal, Gil Vicente logra mostrarnos a Costança, *dos años después de la separación,* tan regocijada de la vida

---

30 *Ibíd.*, p. 19.

libre y tan nauseada por la posibilidad de la vuelta del marido como siempre:

> mas que graça que sería
> se este negro meu marido
> tornasse a Lixboa vivo
> pera minha companhia! (p. 80).

Conviene aclarar aun otro caso en la obra en que los críticos suelen fundir arbitraria y erróneamente escenas diferentes.

Costança y la criada conversan acerca de los admiradores de aquélla:

> AMA
> Um Lemos andava aquí,
> meu namorado perdido?
>
> MOÇA
> Como ele souber, à fé,
> que nosso amo aquí não é,
> Lemos vos vesitará.
>
> LEMOS
> O de casa.
> .....
> Subirei?
>
> AMA
> Suba quem é (p. 73 y 74).

Parece que Lemos se presenta en el mismo momento en que la criada lo menciona. Apenas emprende aquél una conversación amorosa con Costança, cuando reaparece también el Castellano, tirando piedras a la ventana. ¡He aquí otra discrepancia en el esquema del tiempo! —dicen los críticos—, pues el Castellano salió de la escena sólo un momentico antes de presentarse Lemos, prometiendo volver «às nove horas e nômais», porque su primera visita era «cedo ainda» para Costança (p. 72). Según nosotros, esta aparente contradicción se explica muy sencillamente, teniendo en cuenta siempre que Gil Vicente, director de la representación, no veía ninguna necesidad de poner acotaciones escénicas en una obra que, con toda probabilidad, no tenía intención de dirigir al lector, sino tan sólo a su público cortesano. Entre la declaración de la criada: «Lemos vos vesitará» y la aparición de éste: «O de casa!», hay que imaginar un intervalo, que, en la representa-

ción de la obra se indicaría, con toda probabilidad, con la escena vacía por un breve momento. Sletsjöe observa a propósito: «Parece que, para os espectadores daquela época, uma pausa de alguns segundos (ou minutos?) tería a significacão de haver já passado algum, ou muito, tempo (inclusive anos decorridos)».[31] Por todo lo que sigue después en la escena con el Castellano se deduce lógicamente que la aparición de Lemos ocurre más o menos «às nove horas», un poco antes de acudir el Castellano a su cita prometida.

Para poder apreciar debidamente las extraordinarias cualidades dramáticas del teatro de Gil Vicente, el lector debe prestar la mayor atención al texto también en los aspectos que se han considerado en estas últimas páginas. Es, en parte, por no percibirse esas acotaciones implícitas que se expresan a veces opiniones muy equivocadas sobre el teatro de Gil Vicente, incluso por parte de algunos de los más ilustres críticos gilvicentinos.[32]

---

31 *O Elemento Cénico em Gil Vicente,* p. 50.

32 Por desgracia, no hemos podido conseguir los siguientes estudios que, juzgando por los títulos, quizás exploran algunos de los problemas que acabamos de estudiar: «O cómico no *Auto da India*» [1966?] de Castelo-Branco; «Uma farsa chamada *Auto da India*» (1971) de Jorge de Sousa Teles y «Notas para Montagem da Farsa Chamada *Auto da India*» (1973) de María Solete.

AUTO DE INES PEREIRA: LA IMPERFECTA CASADA

Eu era ainda Inesinha
... já esse tempo passou!
(Gil Vicente, *Auto de Inês Pereira*)

Los críticos se revelan unánimemente sobre la alta calidad artística del *Auto de Inês Pereira.* Arlindo de Soussa, por ejemplo, cree que «bastava esta obra para inmortalizar o autor», considerándola como «uma das melhores peças de Gil Vicente».[1] Reis Brasil incluso opina que «pode figurar entre as mais elevadas e significativas peças da evolução do teatro mundial».[2] Por otra parte, hay juicios opuestos, mutuamente exclusivos, sobre el carácter de la protagonista como también sobre el propósito fundamental de la obra. Según algunos críticos, Inés es víctima de su propia ilusión romántica y también de una sociedad injusta, en que la mujer vive oprimida: «*In Inês Pereira*», dice A. F. G. Bell, «Gil Vicente had noted the difficult position of women and their lack of liberty».[3] Otros críticos consideran a Inés como personaje distintamente cómico y, por consiguiente, la obra como una bulliciosa farsa. Entre los estudios actuales, defiende esta tesis con particular fervor Thomas Hart:

> La obra no deja de ser una farsa, aunque presenta un grave problema moral, precisamente porque Inés no es víctima de

---

1 *Pequena Introdução às Obras de Gil Vicente* (Lisboa: Progresso, s. a.), p. 225.

2 *Gil Vicente e o Teatro Moderno* (Lisboa: Minerva, 1965), p. 117. Véase también los juicios de M. Menéndez Pelayo, *Gil Vicente,* en *Obras Completas* (Santander, 1944), vol. XIX, p. 379 y 382; J. H. Parker, *Gil Vicente* (New York: Twayne, 1967) p. 86; T. Hart, *Gil Vicente: Farces and Festival Plays* (Oregon Universiy Press, 1972), p. 34.

3 *Gil Vicente,* (Oxford University Press: Hispanic Notes, 1921), p. 40. Véanse también las declaraciones parecidas de J. Leitão: «A Mulher na Obra de Gil Vicente», en *Gil Vicente, Academia das Ciências de Lisboa,* 1939, p. 436; Hamilton-Faria, H., *The Farces of Gil Vicente: A Study in the Stylistics of Satire* (Madrid: Playor, 1976), p. 53.

> sus circunstancias: hace lo que quiere porque lo quiere, sencillamente porque ella es así, y no porque la sociedad la haya encarcelado dentro de una red de restricciones arbitrarias. Tiene la libertad de escoger [marido] y escoge mal: a la vez inmoral y estúpidamente... Al leer [la obra], o, mejor todavía, al verla representada reímos constantemente.[4]

Nos parece que en todos estos estudios, independientemente de la particular postura crítica adoptada, se menosprecia la complejidad del modo de ser de Inés y que precisamente de la comprensión cabal de su personalidad depende el pleno aprecio de la obra. Estas páginas tienen así el propósito de analizar ciertas facetas descuidadas o mal enfocadas de este personaje gilvicentino y destacar lo que, en nuestro juicio, constituye lo extraordinario del retrato, tanto desde el punto de vista humano como también artístico.

Resulta oportuno declarar, ante todo, que consideramos equivocado eliminar las circunstancias sociales, como importante causa del problema personal, existencial de Inés. Es imprescindible considerarlas con gran atención, porque creemos que las peculiaridades temperamentales y la conducta de la joven, antes y después de sus dos matrimonios, son, al menos en parte, directamente atribuibles al ambiente doméstico y al modo de vida que en él le toca vivir.

¿Es cierto que Inés no está «encarcelada dentro de una red de restricciones arbitrarias?» La joven misma se lamenta con gran vehemencia del «cativerio» (p. 245) en que la mantiene su madre, describiéndolo con abundancia de detalles muy elocuentes:

> INÈS
> Coitada! Assi hei d'estar
> encerrada nesta casa,...
> E assi hão de ser logrados
> dous dias amargurados
> que eu posso durar viva?
> E assi hei d'estar cativa
> em poder de desfiados?
> .....

---

[4] «La estructura dramática del *Auto de Inês Pereira*», *N. R. F. H.*, XVIII (1965-66), p. 161.

já tenho a vida cansada
de jazer sempre dum cabo.
Todos folgam, e eu não;
todas vêm e todas vão
onde querem, senão eu.

Hui! que pecado é o meu
ou que dor de coração?
Esta vida é mais que mortal
(pp. 243-244).[5]

La madre la vigila siempre, prohibiéndole todo trato con el mundo exterior. Incluso a misa va sola, —por su temor, sin duda, de que la mirada inoportuna de algún hombre tiente o inquiete a su hija—. Además de estar encerrada y vigilada, Inés debe también «lavrar» de continuo: «Acaba esse travesseiro!... Ou cuidas que é dia santo?» (p. 245), la reprende la madre, cuando la sorprende en un breve momento de inactividad.

La vida recatada de las mujeres es un aspecto fundamental de una educación doméstica tradicional, exaltado a menudo por moralistas y escritores de esa época. Son de *La perfecta casada* de Fray Luis de León las siguientes recomendaciones que pueden considerarse representativas:

> ha de ser propiedad de la buena [mujer] el salir pocas veces en público...:
>
> «A la buena mujer le es propio y bueno
> el de contino estar en su morada»
>
> ninguna cosa hay que así las haga preciar como el asistir en ella [en la casa] a su oficio... hilando y tejiendo y teniendo cuenta con su rincón.[6]

Sin embargo, se presupone que este modo de vida es adoptado libre, voluntariamente por la mujer virtuosa y discreta. Por otra parte, la madre de Inés impone por fuerza un encerramiento riguroso y total que radica en su profunda desconfianza de la hija y en unas consideraciones que nada tienen

---

[5] Nos servimos de la excelente edición de I. S. Révah (*Edition critique de l'Auto de Inês Pereira),* en *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais,* IV, No. 2 (1953), pp. 239-290 (texto); V, No. 2 (1954), pp. 228-323 (Notas).

[6] *Obras completas castellanas,* ed. del P. F. García (Madrid: *A.B.C.,* 1959), p. 325.

que ver, en realidad, con la preocupación de preservar la virtud de ésta.[7] Este hecho se pone de relieve, de modo muy ingenioso, al contrastar el autor las extremadas e irrazonables precauciones de la madre con su burdo descuido de la más elemental propiedad y discreción en la vida familiar: Por ejemplo, no prohibe a la hija escuchar el muy escandaloso relato de Lianor Vaz, la tercera, acerca de su «encuentro» con el voluptuoso clérigo. Además de no poder tener sino un efecto moral negativo en la hija, este minucioso y complaciente relato sexual constituiría, cuando menos, una gran irreverencia en cualquier hogar decente y honrado. Sin embargo, la madre de Inés no queda indignada en absoluto por ello, ni mucho menos: lo narrado la complace hasta tal punto que ella misma insiste en saber todos los escabrosos pormenores. Muy significativamente, en cierto momento también revela que ella ha tenido una experiencia semejante a la de Lianor Vaz (que se presenta, nótese, como una mal velada gratificación sexual para ésta): «Assi me fez dessa guisa outro... Eu cuidei que era jogo» (pp. 247-248). Como ya se ha sugerido,

---

[7] Esta situación precaria de Inés hace evocar muchas otras en la literatura de aquellos siglos. ¿Quién no recuerda, por ejemplo, el famoso episodio de la simpática hija de Don Diego de la Llana en el *Quijote?*

> mi padre me ha tenido encerrada diez años ha... En casa dicen misa en un rico oratorio, y yo en todo este tiempo no he visto que el sol del cielo de día, y la luna y las estrellas de noche, ni sé qué son calles, plazas ni templos, ni aun hombres ...Este encerramiento y este negarme el salir de casa, siquiera a la iglesia, ha muchos días que me trae muy desconsolada. (*Obras completas de M. de Cervantes Saavedra,* ed. A. Valbuena Prat, Madrid: Aguilar, 1965, p. 1.441).

Parecido es el caso de la «libertad oprimida» de Julia, por causa de unos «vanos temores» del padre en *El laberinto de amor* de Cervantes, (*Ibíd.,* p. 430). Véase sobre este problema: A. Castro, *El pensamiento de Cervantes* (Barcelona-Madrid: Noguer, 1972), pp. 123-158; S. Zimic, «El laberinto y el lucero redentor», *Acta neophilologica,* XIII (1980), pp. 31-48.

con esto se pone en duda, cuando menos, que la madre posea genuinos criterios morales con que regir la vida de su hija, aunque, irónicamente, tantas medidas extremas adopte para resguardar la «virtud» de ésta de los peligros mundanales. Sin embargo, en el episodio hay también otra implicación, mucho más grave. Lianor Vaz ha venido a la casa de Inés para tercerear en favor de Pero Marquez, y su relato es un evidente intento astuto de despertar en la joven «praceres naturais do sexo», según ya observó con gran percepción A. de Soussa.[8] La madre parece ser promotora de la tercería y cómplice consciente en la estrategia adoptada por Lianor Vaz. Esto se respalda fuertemente también en la escena siguiente, en que Pero Marquez se presenta en la casa como pretendiente de Inés y la madre los deja solos en el cuarto, lo que sorprende hasta a aquél: «Vossa mãe foi-se? Ora bem!» (p. 256). Pero Marquez se revela pronto a todos como un necio irremediable, pero, según la tercera, es «rico, honrado, conhecido» y quiere a Inés «em camisa» (p. 250). La madre coincide con la tercera en que «no tempo d'agora» una mujer no debe empeñarse en «casar a plazer» y en que es suficiente que el marido «tenha o que houver mister» (p. 250). «Bo é asno que me leva» (p. 253) aconseja a la hija, encareciendo al necio pretendiente. Es así precisamente por su deseo oportunista de que entre los dos jóvenes ocurra de inmediato un acercamiento, no importa en qué sentido, que los deja a solas: «Pois que pera casar anda» (p. 253), resulta expediente reprimir todos los escrúpulos de moralidad y propiedad social.[9] Se hace

---

[8] *Pequena Introdução às Obras de Gil Vicente,* p. 232.

[9] Es cierto que «es Inés misma quien insiste en casarse en seguida», mientras la madre «le asegura que no hay apuro todavía» (T. Hart, «La estructura dramática del *Auto de Inês Pereira*», p. 162). Sin embargo, esto no contradice nuestra sugerencia acerca de la actitud calculadora de la madre respecto a un matrimonio de conveniencia. Todo lo contrario. Los versos 300-305 que Hart aduce para ilustrar el desinterés material de la madre *(Ibíd.)* no representan una prueba en tal sentido, según nuestra interpretación del texto.

así evidente, creemos, que estas «indulgencias» de la madre para con su hija no pueden considerarse como una prueba irrefutable de que Inés goza de una gran libertad.[10] Todo lo contrario: esas «indulgencias» son, de hecho, un instrumento deceptivo con que la madre trata de limitar aun más la libertad de la hija.

A la madre de Inés preocupa que todos sepan que su hija está tan bien guardada que ella «no da lugar ni al sol que la vea»[11] y que, además de ser tan honrada y recatada, es también muy doméstica y laboriosa, en suma, que pasa sus días «hilando y tejiendo y teniendo cuenta con su rincón». Claro está, la apariencia virtuosa de una doncella es también muy importante «porque la buena mujer no alcanza la buena fama solamente con ser buena, sino con parecerlo», como se dice en el *Quijote*.[12] Sin embargo, según venimos mostrando, Gil Vicente destaca el hecho de que a la madre preocupa tan sólo crear, a toda costa, la apariencia de una buena hija casadera («como queres tu casar *com fama* de preguiçosa?», la reprende una vez, p. 245) y que la preocupación con la virtud genuina de la hija es del todo inoperante en ella.

Con todo, Gil Vicente no retrata a la madre de Inés como persona malévola, cruel o perversa —de hecho, en ciertos momentos se demuestra muy cariñosa y generosa—, sino como muy desacertada en su trato para con la hija, en su modo de «guardarle» la «virtud», en su intento de inculcar aspiraciones sólo materialmente convenientes y, en suma, en su concepto de lo que debe ser la «educación» de una joven, todo lo cual tiene efectos contraproducentes y contribuye, de modo importante, a las graves consecuencias en la vida de Inés.

En *El laberinto de amor* de Cervantes, Julia declara que precisamente «la privación de lo que no tenía [la libertad]» le «avivó el deseo» de lograrla.[13] De igual modo, por las exce-

---

10 Opinión opuesta en T. Hart (*Ibíd.*, p. 161).

11 Episodio del Quijote citado en la nota 7, *Obras completas de M. de Cervantes Saavedra*, p. 1.441.

12 *Ibíd.*, p. 1.347.

13 *Ibíd.*, p. 430.

sivas restricciones impuestas por la madre se explica el irreprimible anhelo de libertad y la gran impaciencia de Inés por salirse de su casa, que para ella es un verdadero «cativerio». Es de veras conmovedor el tono desesperado y frenético con que habla de ello:

INÈS
Eu hei-de buscar maneira
dalgun outro aviamento
.....
Praza a Deos que algum que-
[branto
me tire de cativerio
(p. 244 y 245)

Deseando hasta un «quebranto» para salvarse de esa vida que lleva, es natural que llegue a pensar en el matrimonio como una posible salida:

MÃE
Choram-te os filhos por pão?
INÈS
Prouvesse a Deos! Que já é rezão
de não estar tão singela
(p. 245).[14]

Comentando las aspiraciones matrimoniales de Inés, A. de Soussa observa: «E o tipo universal da moça ambiciosa, fan-

[14] Inés está emparentada con Isabel de *Quem tem Farelos?*, según lo observaron ya varios críticos gilvicentinos, aunque desde una perspectiva distinta de la nuestra. Aun sabiendo cuán insubstancial y ridículo es el escudero Aires Rosado, Isabel se regodea de la serenata y de las atenciones que éste le dirige, porque representan su único contacto con el mundo exterior y con el amor. A pesar de las situaciones muy humorísticas de la obra, la femineidad de Isabel, frustrada y reprimida por los extremados y paradójicos cuidados de la despótica madre, nos hace evocar fuertemente *La casa de Bernarda Alba:* Isabel [habla a su madre]:

Vós quereis que me despeje,/vós quereis que tenha modos,/
que pareça bem a todos,/e ninguém não me deseje?/
.....
Quereis que nasça e que viva/e não deseje marido/
.....
e que não saiba de amores?!/quereis que sinta primores?!/
muy guardada e mui secreta?!

(*Gil Vicente: Sátiras Sociais,* ed. M. de Lourdes Saravia, Europa-América, 1975, p. 78).

tasista, que passa a vida a sonhar castelos de ouro, grandezas, comodidades infindas, que se deixa voar para horizontes inatingiveis, ao sabor da imaginação enganosa, sem reparar,, pobre escrava dos seus loucos desejos, que as suas asas, como as de Icaro, depressa se derretem ao sol do infortunio».[15] Los demás críticos suelen coincidir en que Inés es una «presumida à espera de príncipes encantados».[16] Estas opiniones nos parecen demasiado severas y, en parte, también erróneas. Inés no sueña en absoluto con «castelos de ouro, grandezas, comodidades infindas...» De modo explícito declara que no le importa que su futuro marido sea «pobre e pelao» (p. 250) y que ella tenga que comer «pan e cebola» y beber «ña vez d'agua fria» todos los días (p. 259), con tal de que él posea ciertas cualidades personales que ella considera esenciales: «avisado, sabio, discreto em falar, que saiba tanger viola...» (p. 250 y 259). En efecto, al hablar de «príncipes encantados» nos parece oportuno recordar que Inés describe al marido ideal también con estas declaraciones: «Que seja homem mal feito, feo, pobre, sem feição, como tiver descrição não lhe quero mais proveito... Pode ser maior riqueza que um homem avisado?» (p. 259 y 268). Todos estos atributos que Inés exalta revelan un criterio moral, social e intelectual admirable. ¿No debieran ser quizás semejantes las aspiraciones matrimoniales de toda joven virtuosa, discreta y culta? No creemos, pues, que Gil Vicente se haya propuesto ridiculizar el ideal en sí de Inés, como si fuera un «louco desejo». Lo que sí nos muestra claramente es la incapacidad de la joven de distinguir entre esas cualidades ideales que ella anticipa en un marido y su mera apariencia en la vida real. Acepta como expresión sincera de amor las canciones y las palabras melífluas que el escudero le dirige con motivaciones oportunistas de aprovecharse de sus haberes, porque cree que los hombres son asimismo como parecen ser o como dicen ser. Su encuentro an-

---

15 *Pequena Introdução às Obras de Gil Vicente*, p. 231.

16 Leitão, «A mulher na obra de Gil Vicente», p. 450.

terior con Pero Marquez tan sólo la confirma en esta creencia. El error de Inés se debe, en parte, a la deplorable realidad de esa época, en que pululaban esos hidalgos y escuderos, maestros consumados en la pretensión y en el engaño. La desilusión de Inés: «Cuidei que fossem cavaleiros... não cheos de desvaríos» (p. 279) fue, sin duda, compartida por mucha gente entonces, incluso la más prudente —y esto representa un importante propósito satírico de la obra. Sin embargo, en el caso de Inés el engaño no es sólo posible, sino inevitable, porque el encerramiento a que ha estado sujeta por tanto tiempo la ha mantenido aislada del mundo y de la realidad cotidiana. Se nos sugiere que en su anómala situación Inés se entretiene, en parte, estudiando («sabe latim e gramática e alfaquí e sabe quanto ela quer» p. 251) y leyendo obras de amor (ya en la escena inicial se presenta cantando unos versos típicos de poesía amorosa cortesana, p. 243), pero todo esto representa, cuando más, sólo una experiencia vicaria. Para la vida misma no puede haber sustitutos. En efecto, el conocimiento de la vida exclusivamente por la literatura crea en Inés una confianza engañosa respecto a su comprensión del mundo, según se transparenta en varios casos. Además de esta falta de experiencia casi total de la vida real, cotidiana, el encerramiento crea también un afán desesperado, patético de libertad y felicidad que se traduce en otra causa fundamental de la impulsiva decisión de Inés de casarse con el engañoso escudero.

Algunos estudiosos critican a Inés, diciendo que es una «capricious, head-strong girl»,[17] una «filha que não obedece» a su madre,[18] cuando ésta trata de advertirla del peligro de este casamiento. Hay cierta verdad en esto, pues Inés proclama rebelde: «eu quero casar à minha vontade» (p. 271), pero parece oportuno también recordar que la madre se empeñó

---

[17] Hamilton-Faria, H., *The Farces of Gil Vicente: A Study in the Sylistics of Satire,* p. 66.

[18] A. de Soussa, *Pequena Introdução às Obras de Gil Vicente,* p. 232.

mucho en hacerle aceptar al necio Pero Marquez. ¿Con qué criterios juzga ella a los pretendientes? En la mente de Inés, su madre queda así por completo descalificada como buena consejera en asuntos de amor y matrimonio. En efecto, precisamente el hecho de que la madre desaprueba al escudero es probablemente para Inés una señal segura de que él es el marido ideal con quien ha soñado.[19]

«Se engañan muchas mujeres», observa Fray Luis, «que piensan que el casarse no es más que dejar la casa del padre y pasarse a la del marido y salir de servidumbre y venir a libertad y regalo».[20] También Inés se engaña en pensar que el casamiento será su redención, pero es crucial para la comprensión de la obra darse cuenta de que la causa quizás más decisiva de su error es la precaria existencia de reclusa que le fue impuesta.

Apenas acaba de pronunciar el sí, Inés descubre que el escudero no es sólo un oportunista y embaucador, sino también un brutal tirano. De inmediato le prohibe todo contacto humano («não haveis de faltar com homem nem mulher... nem sómente ir à igreja», p. 275). Para asegurarse de ello, manda clavar hasta las ventanas de la casa, dejando a la infeliz tan encerrada en ella como si fuera una «freira d'Oudivelas» (p. 275). En cuanto a las relaciones conyugales, le advierte amenazador que él no va a tolerar ni la más mínima disconformidad: «Sera bem que vos caleis... que não me respondais nada... não haveis de mandar em casa sómente um pelo... se eu disser: *Isto é novelo,* havei-lo de confirmar...

---

19 Al terrible error de Inés contribuyen también los judíos casamenteros, quienes están enterados de todas las malas cualidades del escudero y, no obstante, alaban sus grandes virtudes, según ya lo ha observado R. Brasil: «graças as tramoias dos judeus, o Escudeiro fala a Inès e consegue ludibria-la por completo». *(Gil Vicente e o Teatro Moderno,* p. 121). Sobre estos personajes véase también: F. Márquez Villanueva: «*Os judeus casamenteiros* de Gil Vicente», en *Les Cultures Ibériques en Devenir,* Essais en Hommage à la mémoire de M. Bataillon, 1979, pp. 375-379.

20 *La perfecta casada,* en *Obras completas castellanas,* p. 233.

quando eu vier de fora, haveis de tremer, etc.» (p. 275 y 276). El cruel marido humilla a Inés también con un repentino anuncio de que va a dejarla bajo la vigilancia de su mozo («Olha o que faz tua senhora, fecha-la-ás sempre de fora») mientras él se va «as partes d'Alem» para hacerse «cavaleiro» (p. 276).

Después de una reacción inicial de incredulidad, a Inés se le desmorona el espíritu: los hidalgos y escuderos ¿no son galantes caballeros, así como ella pensaba? ¿Son así como su marido los hombres que se proclaman «nobles» y «honrados»? En el mundo ¿no hay sino hombres necios e inocuos o engañosos y crueles? El amor ¿ciega y engaña de tal modo el alma y la razón? ¡Si el destino le deparase jamás otra oportunidad! ¡De seguro entonces sabría a qué atenerse! Sin embargo, en el corazón de Inés ya no podrá entrar la confianza en los hombres ni la fe en un amor genuino: su desilusión es tan amarga y absoluta, porque sus ilusiones eran tan grandes y bellas. Por esto, cuando se habla de la «solución» que Inés encuentra en su segundo matrimonio con Pero Marquez —el mismo necio que antes rechazó, por considerarlo como una muy grotesca deformación de lo que ella esperaba en un marido— se debe descontar por completo la posibilidad de que a su corazón haya vuelto la felicidad. Por no tener en cuenta esta desilusión radical e irreversible de Inés algunos críticos experimentan una evidente perplejidad ante la conclusión de la obra. Dice Hamilton-Faria, por ejemplo: «Inexplicably... the fair Inés makes her mistakes, even betrays her husband, and appears to live happily and comfortably ever after».[21] En efecto, considerando todas las aspiraciones y experiencias anteriores, como también la indignidad de su nueva relación matrimonial, resulta de veras absurdo imaginar a Inés feliz al fin de la obra. ¿Es concebible tan crasa inconsecuencia, tanto en el sentido humano como artístico, en tan sutil pensador y dramaturgo como Gil Vicente? Hart, quien también imagina

---

21 *The Farces of Gil Vicente*, p. 66.

a Inés feliz y satisfecha al fin, explica su opinión así: «¿Por qué ansía Inés tanto casarse otra vez?... Siente un deseo apremiante de mandar a otra persona... lo hace porque sabe que podrá gobernarlo [a Pero] a su gusto... se empeña en mandar, aunque sea en un mentecato».[22] Tal concepción de la obra no admite la posibilidad de ningún desarrollo, de ningún cambio emocional o mental significativo en el personaje. Todo se reduce a una banalísima situación en que Inés gratifica, por fin, su deseo de «salirse con la suya», de «mandar en un mentecato», ya que no pudo hacerlo con un embaucador.

Es evidente que Inés se casa con Pero para dominarlo en todos los sentidos. Sin embargo, no es cierto que este «deseo apremiante de mandar» motiva siempre todas sus relaciones con los hombres. Según se ha visto arriba, no hay evidencia alguna de ello en sus declaraciones sobre el marido ideal, antes de su primer matrimonio. Al casarse con el escudero se hace muy patente que Inés sueña con una relación armoniosa, en que él le cantaría de continuo canciones enamoradas y los dos se entretendrían hablándose de amor, con pasión y «descrição», para siempre jamás. Absolutamente ningún deseo de mandar se transparenta en Inés entonces, aunque quizás sí un deseo excelso de poder inspirar en el escudero un sentimiento de veneración amorosa al estilo cortesano. Con este repecto es también muy significativo que en la escena en que los casados están por primera vez a solas en la casa, Inés «senta-se *a lavrar* e canta» (p. 274), según advierte la acotación escénica. Este acto simboliza claramente la disposición de Inés —ilusionada de haber iniciado un matrimonio feliz— de ser una esposa amorosa y doméstica, como de toda mujer se esperaba: «hilando y tejiendo y teniendo cuenta con su rincón». En nombre del verdadero amor, Inés *se somete* ahora con alacridad a las mismas tareas que antes denunciaba con indignación («renego deste lavrar», p. 243), porque le habían

---

22 «La estructura dramática del *Auto de Inês Pereira*», p. 164.

sido impuestas por fuerza y con motivos que ella consideraba irrazonables.

Si Inés tiene un «apremiante deseo» de dominar al necio Pero, esto no se debe, pues, a que ha fracasado en el mismo intento con el escudero, sino más bien al hecho de que éste la tiranizó tan brutalmente ya desde el primer momento del desastroso matrimonio. Inés revela que se casa con Pero «pera boa vida gozar con un muito manso marido» (p. 281), con lo cual, sin embargo, ella entiende un modo muy peculiar de «gozar»: «havia-m'eu de vingar deste mal e deste dano» (p. 279).[23] Hamilton-Faria observa: «That the headstrong Inés might have two such disparate and ludicrous husbands within such a short period almost defies belief».[24] De ningún modo. Ese deseo ardiente de venganza, ese irreprimible rencor explican toda la actitud, todo el comportamiento de Inés, después de la muerte repentina del cobarde escudero, incluso, claro está, la elección *por completo calculada* de Pero como segundo marido.

En la última escena de la obra el necio Pero lleva a Inés, a horcajadas, a la celda de un ermitaño, a quien aquélla ha prometido entregarse:

INÈS
Marido cuco me levades,
e mis duas lousas

PERO
Pois assi se fazem as cousas, etc.
(pp. 289-290).

No es plausible en absoluto, según nosotros, que Inés quiera ir a visitar al ermitaño, porque «necesita oír la afirmación reiterada de que es una persona superior», lo cual encontraría «en los parlamentos apasionados» de aquél, «tan llenos de galanteos como los de su primer marido».[25] ¿No declara

---

23 También Hart menciona esta motivación, pero la considera subordinada al «deseo de mandar» (*Ibíd.*, p. 164).

24 *The Farces of Gil Vicente*, p. 73.

25 T. Hart. «La estructura dramática del *Auto de Inês Pereira*», p. 165.

quizás la desengañada viuda, de modo muy categórico y explícito, que ya no quiere relación alguna con hombres «sabidos», pues «tão caro ha-de custar?» (p. 281) Inés va a la celda del ermitaño en un estado de ánimo que no tiene nada que ver con la apetencia de galanteos amorosos —ni tampoco con el apetito sexual. Cuando se afirma lo contrario,[26] no se tiene en cuenta, entre otras cosas, el hecho muy sugestivo de que en el pasado Inés rechazó todas las tentaciones amorosas del mismo ermitaño: «não vos queria falar» (p. 287), recuerda Inés. ¿Cómo y por qué «gobernaría» ella entonces esos apetitos sexuales tan incontrolables que se le atribuyen? De modo muy conmovedor, Inés revela que rechazó al lujurioso ermitaño, porque entonces ella «era ainda Inesinha» (p. 287), la inocente, pura Inesinha, llena de bellas ilusiones acerca del amor y del futuro,[27] según observó finamente ya E. di Poppa Vólture: «Che tristezza in questi versi che ricordano l'antica ingenuitá alla donna ormai spudorata e cinica! ».[28] Si Inés se entrega ahora tan pronta e incondicionalmente al ermitaño —de inmediato accede a su pedido: «Eu determino lá d'ir, á ermida» (p. 287)— esto no se debe al hecho de que de repente su naturaleza se haya vuelto incontrolablemente lujuriosa, sino, según lo sugiere de modo muy claro todo el desarrollo dramático de la acción y del personaje, a una actitud personal radicalmente diferente que es consecuencia directa de sus experiencias pasadas. La misma Inés declara que el tiempo cuando ella era Inesinha «já passou» (p. 282). El autor destaca la realidad de una monstruosa transformación espiritual incluso por el vocabulario indecoroso y vulgar y por el tono desvergonzado y cínico que caracterizan ahora el

---

26 Hart: «Inés revela que no sabe gobernar sus propios apetitos», *(Ibíd.)*.

27 El ermitaño pudo hablar con Inesinha por su condición de religioso, no hay duda. Sin embargo, es significativo que aun este contacto ocurrió «em casa de minha tia» (p. 287) y no en la casa de la madre.

28 *Gil Vicente: Teatro* (Firenze: Sansoni, 1957) vol. II, p. 602...

habla de Inés: «nam me corte a madre o frío», etc. (p. 288), lo cual resuena en la memoria del lector como un contraste muy chocante respecto a los bellos versos amorosos con que Inés se presenta en la escena inicial de la obra: «Quien con veros pena y muere...» (p. 243).[29] Inés no va a la ermita para oír galanteos ni para gratificar sus deseos sexuales, *sino para ir allá en los hombros de su necio marido,* propósito que se pone aún más de relieve por el muy significativo detalle de que le hace cargar también dos «lousas», «ua aquí e outra aquí» (p. 289).

La última escena de la obra es una poderosa e ingeniosa metáfora de un rencor y de una venganza intensamente personales y feroces no sólo contra una víctima expiatoria, sino contra todos los hombres y la institución misma del matrimonio, que ahora Inés puede contemplar tan sólo con venenoso cinismo y brutal escarnio: «asno que me leve quero, e não cavalo folão» (pp. 282-283). El paso de un noble corcel, generosa y elegantemente acompasado con el movimiento delicado y apreciativo del jinete es para ella una mera ficción con que el sarcástico destino humano tienta a un incauto. Es, otra vez, la falta de conocimiento, de experiencia de la vida real lo que, quizás principalmente, induce a Inés a ver sólo en términos extremos la existencia humana y lo que convierte su venganza contra el mundo, en definitiva, en un acto de autodestrucción, consciente o inconsciente. La degeneración del espíritu inocente, fino y noble de Inés en un modo de ser

---

[29] El cambio de Inés de un extremo a otro es psicológicamente por completo plausible, claro está, y fue tema frecuente en el teatro del Siglo de Oro. La venganza de Inés contra el mundo que es, en realidad, una venganza contra sí misma, es análoga a la de D. Gil en *El esclavo del demonio:* «Ya sean mis ejercicios / pecados facinerosos, / que así salen de sus quicios / los que fueran virtuosos, etc». (Acto I, pp. 641-666). Véase también nuestro estudio: «La caridad *jamás imaginada* de Cristóbal de Lugo: *El Rufián dichoso* de Cervantes», *B.B.M.P.*, 1980, pp. 85-171).

perverso, vulgar y cínico revela una concepción esencialmente trágica de la obra, a pesar de todos los episodios y detalles cómicos que el lector pueda encontrar en ella.[30] *

DEDICO ESTOS ESTUDIOS DE LAS OBRAS GIL-VICENTINAS DE TEMA AMOROSO A MI QUERIDA ESPOSA NEREIDA.

---

[30] Se debe observar que ciertos elementos que son cómicos en sí, dejan de serlo en el cantexto general de la obra: El escudero, por ejemplo, es un sujeto ridículo, pero no puede resultar cómico, cuando el lector lo reconoce como instrumento malévolo en la destrucción de la felicidad de un ser humano. Nuestro análisis ya ha dejado constancia de que no vemos, en realidad, nada cómico en la actuación de Inés, ni en la escena final, claro está. Consideramos oportuno recordar al lector que la caracterización de *Inês Pereira* como farsa de folgar, que se encuentra en la *Copilaçam* de 1562 no es atribuible a Gil Vicente (véase: I. S. Revah, «Edition critique de *l'Auto de Inês Pereira*», IV, no. 1, (1953), p. 77).

* Por razones editoriales no se han podido incluir los estudios de las demás obras gilvicentinas de tema amoroso, muy dignas también de una atenta consideración crítica, que pueden quedar para otra ocasión. Esperamos que los publicados representen una contribución, aunque modesta, al mejor aprecio del genial dramaturgo.

BIBLIOGRAFIA SELECTA

Alonso, D. «El hidalgo Camilote y el hidalgo Don Quijote». *Del Siglo de Oro a este de siglas.* Madrid, 1926, 20-29.

Andreae Capellani Regii Francorum De Amore Libri Tres. München, Eidos Verlag, 1964.

Asensio, E. «El Auto dos quatro tempos de Gil Vicente». *RFE,* XXXIII, 1949, 350-375.

Atkinson, W. C. «Comedias, Tragicomedias and Farças in Gil Vicente». En *Miscelânea de Filologia, Literatura e Historia cultural à memoria de F. Coelho.* Lisboa, 1949.

Bell, A. F. G. *Gil Vicente.* Oxford University Press, 1921.

— *Estudios Vicentinos.* Lisboa, 1940.

Braamcamp Freire, A. *Vida e Obras de Gil Vicente, Trovador e Mestre da Balança.* Pôrto, 1919.

Brasil, R. *Gil Vicente e o Teatro Moderno.* Lisboa, 1965.

Cota, R. *Diálogo entre el amor y un viejo.* Ed. E. Aragone, Firenze, 1961.

Dante. *(Le opere di Dante).* Firenze: Società dantesca italiana, 1921.

David-Peyre, Y. D. «*La Comedia de Rubena:* une pièce insolite de Gil Vicente». *Bulletin des Etudes Portugaises,* Vol. 32, (1971), 11-27.

Freches, C. H. «Gil Vicente: Les Indes *(Auto da India)*». *Bulletin des Etudes Portugaises et de l'Institut Français au Portugal,* XIX (1955-1956).

Green, O. «Courtly Love in the Spanish Cancioneros». *PMLA,* LXIV (1949), 247-301.

Gullón, R., *Ultima lección de Unamuno.* Santander: Clásicos de todos los años, 1964.

Hamilton-Faria, H. *Farces of Gil Vicente: A Study in the Stylistics of Satire.* Madrid: Playor, 1976.

Hart, T. «Courtly Love in Gil Vicente's *Don Duardos*». *Romance Notes,* II, (1961), 103-106.

— «La estructura dramática del *Auto de Inês Pereira*». *NRFH,* XVIII (1965-66), 160-165.

— «The Dramatic Unity of Gil Vicente's *Comédia de Rubena*». *Bulletin of Hispanic Studies,* XLVI, (1969), 97-108.

Juan de la Cruz, San. «Noche oscura», «Canción de Cristo y el alma». *Obras completas de San Juan de la Cruz,* ed. F. García. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

Leitão, J. «A Mulher na Obra de Gil Vicente». *Academia das Ciências de Lisboa,* (número conmemorativo), 1939, 411-469.

Luis de León, Fray. «Exposición del Cantar de los cantares»; «Los nombres de Cristo»; «La perfecta casada». En *Obras completas castellanas,* ed. P. F. García. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959.

March, Ausias. *Obra poética completa,* ed. R. Ferreres. Madrid: Castalia, 1979.

Márquez-Villanueva, F. «*Os judeus casamenteiros* de Gil Vicente». *Les Cultures Ibériques en Devenir.* (Essais publiés en hommenage à la mémoire de M. Bataillon, 1979), 375-379.

Menéndez Pelayo, M. «Gil Vicente». En *Obras completas,* XIX, 1944.

Michaelis de Vasconcelos, C. *Notas Vicentinas.* Coimbra, 1922.

Miller, N. *O Elemento Pastoril no Teatro de Gil Vicente,* Porto, 1970.

Montemayor, Jorge de. *La Diana.* Madrid: Clásicos Castellanos, 1970.

Moser, G. «A volta do Marido». *Vértice,* XXV (1965), 807-816.

Nogueira-Martins, C. «A propósito de la *Humanidade e Grandeza do Velho da Horta*». *Romance Notes,* VIII, (1966), 96-97.

Parker, A. A. «The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age». Tulane Drama Review, 1959, 42-59.

Parker, J. H. *Gil Vicente.* New York, 1967.

Paxeco, E. F. «Da Tragicomedia de Don Duardos». *Revista da Facultade de Letras da Universidade de Lisboa,* V (1938), 193-203.

Petrarca, F. *Le rime sparse e i trionfi.* Bari: Laterza, 1930.

Pratt, Oscar de. *Gil Vicente: Notas e Comentarios.* Lisboa, 1931.

Rangel-Guerrero, D. «La responsabilidad en *La Comedia de Rubena*». *Proceedings of the Northwest Conference on Foreign Languages,* 1975, 154-158.

Rebelo, B. *Gil Vicente.* Coimbra, 1907.

Reckert, S. *Gil Vicente: Espíritu y letra.* Madrid, 1977.

Révah, I. S. «La comedia dans l'oeuvre de Gil Vicente». *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais,* II (1951), 1-39.

Rivers, E. «The Unity of Don Duardos». *Modern Language Notes,* LXXVI (1961), 759-766.

Salinas, P. *Jorge Manrique o Tradición y originalidad.* Buenos Aires, 1962.

Sánchez, A. «Os poemas castelhanos de Gil Vicente». *Vértice,* XXV (1965), 727-732.

San Pedro, Diego de. *Cárcel de amor,* ed. E. Moreno Báez. Madrid, 1974.

Saraiva, J. A. *História da Cultura em Portugal.* Lisboa, 1953, vol., II.

— *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval.* Lisboa, 1965.

Sletsjöe, L. *O Elemento Cénico em Gil Vicente.* Lisboa, 1955.

Stegagno Picchio, L. «Il *Pater Noster* dell'*Auto do Velho da Horta*». *Annali Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza.* Napoli, III (1961), 191-198.

— *História do Teatro Portugés.* Lisboa, 1969.

Stern, C. «Reseña de la edición de A. Zamora Vicente de *La comedia del Viudo*». *Hispanic Review,* XXXI, (1963), 360-361.

Soussa A. de. *Pequena Introdução às Obras de Gil Vicente.* Lisboa: Progresso, s. a.

Teyssier, P. *La langue de Gil Vicente.* París, 1959.

Tomlins, J. E. «Una nota sobre la clasificación de los dramas de Gil Vicente». *Duquesne Hispanic Review,* III (1964), 115-131; IV (1965), 1-16.

Vicente, Gil. *Obras completas,* ed. Marques Braga. Lisboa, 1958.

— *Obras completas,* ed. A. J. da Costa Pimpão. Pôrto, 1962.

— *Teatro de Gil Vicente,* ed. A. J. Saraiva. Lisboa, 1963.

— *Obras Primas de Teatro Vicentino,* ed. S. Spina. São Paulo, 1970.

— *Farces and Festival Plays,* ed. Thomas Hart. University of Oregon Press, 1972.

— *Obras dramáticas castellanas de Gil Vicente,* ed. Thomas Hart, Madrid, 1975.

— *Sátiras Sociais,* ed. M. de Lourdes Saraiva. Europa-América, 1975.

— *Teatro de Gil Vicente:* (Traducción italiana de E. Poppa Vólture). Firenze, 1957.

— *Tragicomedia de Don Duardos,* texto, estudio y notas de Dámaso Alonso. Madrid, 1942.

— *Inês Pereira,* ed. I. S. Révah. En *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais,* III, IV, V (1952, 1953, 1954).

La comedia del viudo. Edición, notas e introducción de A. Zamora Vicente. Lisboa, 1962.

— *O Velho da Horta (Humanidade e Grandeza do Velho da Horta).* Edición y estudio de Joaquim de Oliveira. Lisboa, 1963.

— *O Velho da Horta, Auto da Barca do Inferno, A Farsa de Inês Pereira.* Ed. de S. Spina, São Paulo, 1965.

— *Comedia de Rubena.* Ed. de G. Tavani. Roma, 1965.

Wardropper, B. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental.* Madrid, 1958.

— «Approaching the Metaphysical Sense of Gil Vicente's Chivalric Tragicomedies». Bulletin of the Comediantes, XVI (1964), 1-9.

Zimic, S. *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Nalvarro.* Santander, 1977-78, 2 vols.

STANISLAV ZIMIC
University of Texas at Austin